

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Imagén, sineidesis y actitud dialógica en la poesía de Vicente  
Aleixandre**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Basilio Rojo Ruiz**

DIRECTOR:

**Margarita Smerdou Altolaguirre**

**Madrid, 2015**



7P  
1982  
200

x-53-054958-0

Basilio Rojo Ruiz

IMAGEN, SINEIDESIS Y ACTITUD DIALOGICA EN LA POESIA

DE V. ALEIXANDRE

Departamento de Filología Hispánica  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1983



BIBLIOTECAS

Colección Tesis Doctorales. Nº 200/83

© Basilio Rojo Ruiz  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1983  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-28023-1983

**Autor:** BASILIO ROJO RUIZ

**IMAGEN, SINCRISIS Y ACTITUD DIALÓGICA EN LA  
POESÍA DE VICENTE ALEIXANDRE.**

**Directora:** Margarita Smerdou Altolaguirre  
Doctora, Profesora adjunta.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
Facultad de Filología  
Sección de Filología Hispánica  
Año 1981

»





## PRESENTACION

En el año de 1973, un buen amigo y compañero en labores de docencia: Jesús Álvarez, me dió a leer las 'Obras completas' de Vicente Aleixandre y desde entonces he seguido de cerca al poeta. En 1976, dentro de mis estudios de Maestría, hice una investigación sobre 'Historia del corazón' y decidí venir a Madrid para continuar con el Doctorado. Elegí Madrid por dos razones importantes: Vicente Aleixandre vive en Venturia 3 y podría visitarle y comentar con él algunas cuestiones y, también en Madrid vive Xavier Zubiri, cuyo pensamiento me interesa de particular manera. A finales de 1977, Vicente Aleixandre recibía el Premio Nobel.

Quiero agradecer a mis profesores de mis cursos monográficos de Doctorado: Rafael de Balbín, Francisco López Estrada, Emilio Miró, Alfonso López Quintás, Adolfo Arias Muñoz, Luis Cencillo y Jorge Luis Aranguren, las luces dadas. Agradecer también a Vicente Aleixandre y a Xavier Zubiri la amabilidad de atenderme y, particularmente, quiero hacer constar mi agradecimiento a la Dra. Margarite Smirnov Altolaquirre, mi directora de tesis, por su dedicación, orientación y consejos.

Relación de las obras más citadas y de las abreviaturas con las que cito.

ALEXANDRE; Vicente (VA), Diálogos del conocimiento (DC), Plaza y Janés, Barcelona, 1977<sup>3</sup>.

Los encuentros (LE), Guadarrama, Madrid, 1977<sup>2</sup>.

Sus poemas mejores (MPM), Gredos, Madrid, 1978<sup>5</sup>.

Obras completas (OC), Aguilar, Madrid, 1968.

Poemas de la consumación (PC), Plaza y Janés, Barcelona, 1977<sup>4</sup>.

HEIDEGGER; Martin (MH), Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung: Hölderlin und das Wesen der Dichtung (EHD)

Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1971.

Traducción parcial como: Hölderlin y la esencia de la poesía, (HEP), FCE, México, 1958.

Ursprung (U) (Der Ursprung des Kunstwerkes), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1957.

Traducción parcial como: El origen de la obra de arte (OAA), FCE, México, 1958.

MERLEAU-PONTY; Maurice (MMP), El lenguaje indirecto y los valores del silencio (LI), Nueva visión, Buenos Aires, 1970

Phenomenologie de la perception (PP), Gallimard,  
Paris, 1954.

Traducido como Fenomenología de la percepción (FP),  
Península, Barcelona, 1975.

ZUDIRI; Xavier (XZ), Inteligencia sentiente (IS), Alianza  
Editorial, Madrid, 1980.

Sobre la esencia (SE), Sociedad de estudios y publi-  
caciones, Madrid, 1972<sup>4</sup>.

Citaré el autor, la obra y el número de página.

## INDICE

	Págs.
PRESENTACION. . . . .	I
ABREVIATURAS. . . . .	II
INDICE. . . . .	IV
PALABRAS INICIALES. . . . .	1
1. APREHENSION. . . . .	6
1.1. Fundamentación . . . . .	6
1.2. Sentires - poemas. . . . .	22
1.3. Esquema ontoantropológico. . . . .	35
2. EXPRESION - LA PALABRA . . . . .	40
2.1. Fundamentaciones generales . . . . .	41
2.2. Palabra constituida. . . . .	46
2.3. Palabra creadora . . . . .	48
2.4. Palabra y alteridad. . . . .	52
2.5. Palabra poética sobre la palabra . . . . .	55
2.6. Imagen . . . . .	63
2.7. Imagen - corporeidad : Primera incorporación de "En un vasto dominio" . . . . .	76
2.7.1. La cabeza. . . . .	77
2.7.2. Las extremidades . . . . .	81
2.7.3. El tronco. . . . .	103
2.7.4. Totalidad; integración final . . . . .	115
2.7.5. Conclusiones . . . . .	121
2.8. Imágenes gozne. "Poemas de la consumación" . . . . .	123
2.8.1. Imagen acuosa. . . . .	124

V

2.8.2. Imagen pneumática. . . . .	126
2.8.3. Imagen lumínica. . . . .	128
2.8.4. Imagen palabra-silencio. . . . .	133
2.8.5. Imagen labio-beso. . . . .	136
2.8.6. Conocer - saber. . . . .	138
2.8.7. Integración. . . . .	139
2.8.8. Conclusiones. . . . .	141
3. VERDAD. . . . .	143
3.1. Vocación del poeta. . . . .	143
3.2. Edades. . . . .	148
3.2.1. Conocer juvenil. . . . .	149
3.2.2. Acumulación. . . . .	150
3.2.3. Saber maduro. . . . .	152
3.3. Actualización. . . . .	156
3.4. Diálogos del conocimiento. . . . .	166
3.4.1. Primer diálogo : Sonido de la guerra. . .	170
3.4.2. Segundo diálogo : Los amantes viejos. . .	193
3.4.3. Tercer diálogo : La maja y la vieja. . .	216
3.4.4. Cuarto diálogo : El lazareto y el mendigo	228
3.4.5. Quinto diálogo : El inquisidor ante el espejo . . . . .	240
3.4.6. Sexto diálogo : Diálogo de los enajenados.	252
3.4.7. Séptimo diálogo : Después de la guerra. . .	264
3.4.8. Octavo diálogo : Los amantes jóvenes. . .	276
3.4.9. Noveno diálogo : Dos vidas. . . . .	287
3.4.10. Décimo diálogo : Misterio de la muerte - del toro. . . . .	300

# VI

3.4.11. Décimo primer diálogo : Aquel camino de	
Suan. . . . .	312
3.4.12. Décimo segundo diálogo : La sombra. . . .	323
3.4.13. Décimo tercer diálogo : Velas el navegan-	
te y Pedro el peregrino . . . . .	332
3.4.14. Décimo cuarto diálogo : Quien baila se -	
consume . . . . .	341
4. BELLEZA. . . . .	354
4.1. Juego. . . . .	354
4.2. Imagen . . . . .	355
4.3. Orden. . . . .	360
4.4. Presencialización. . . . .	365
4.5. Creación . . . . .	370
5. TRANSCENDENCIA . . . . .	382
5.1. Realidad. . . . .	382
5.2. Ser, ser hombre, eticidad. . . . .	384
5.3. Conocimiento amoroso . . . . .	387
5.4. Ultimidad. . . . .	389
CONCLUSIONES. . . . .	391
NOTAS . . . . .	392
BIBLIOGRAFIA. . . . .	405

#### PALABRAS INICIALES

Es intento del presente trabajo transcribir el fruto de análisis y reflexiones de varios años sobre el llamado fenómeno poético. Tal tema, indudablemente, es de dimensiones muy amplias y seguramente, sujeto de estudio y reflexión del hombre hasta el fin de sus días: tal sucede con las realidades de honda riqueza que cuestionan nuestro inquirir. Hace algunos años, un gran poeta y hombre discreto decía al iniciar uno de sus libros: "No partamos de 'poesía' término indefinible. Digamos 'poema' como diríamos cuadro, estatua". Tal vez el decir 'poema' tenemos la impresión de sujetarnos a algo que concretamente está ahí, aunque bien sabemos que esas letras se nos escapan también de las manos. Valgan las palabras anteriores para indicar la magnitud del tema que, venturosamente, sigue conservando su "misterio" (Marcel) y, por consiguiente, su virtud exigitiva al quehacer intelectual; y valgan también dichas palabras para hacer notar mi posición como de antemano sabedora de sus muy presentes límites y posibilidades.

Una de las grandes ventajas del hombre actual ( y lo mismo habrán dicho, obviamente, los hombres actuales de los distintos momentos históricos ) es ser término de una cadena de esfuerzos cuyos hallazgos se han transmitido como patrimonio de la humanidad. Si en cada momento presente tuviéramos presentes la cadena de hechos que lo hacen posible, viviéramos en el continuo asombro: Llego por la noche a casa, aprieto un botón y a-



parece una imagen ante mis ojos, ¡qué de siglos, teorías, desvelos, constataciones, han desembocado en ese instante!; alzo la mano y tomo un libro del estante: paco mis ojos por la primera página, ¡ qué de yoes sucesivos potenciándose se me revelan en esas líneas! . Sí, muchos de los que hoy vivimos somos enanos en espaldas de gigantes; y un gigante es quien ha tenido la capacidad de tener en cuenta todo ese proceso genético de un momento, y en comunión, le ha dado un empujón hacia adelante. Comunión con las cosas (fidelidad a las cosas) y comunión con los demás. El innovador de la máquina de escribir conoce todos los modelos anteriores; no va a inventar la "Remington" de 1920. A partir del último modelo electrónico de pulsación esférica y borra automático modificará el aparato con una superior ventaja y el instrumento crecerá en sucesivos empujones solidarios con el cerrar anterior. Si este suceso da en el dominio de lo instrumental-útil, se da también en el llamado "ámbito cultural". El "ir más allá" que pretende romper abruptamente con el pasado, hace que desconfiemos. Lo mismo sucede con las pretensiones de posesión absoluta de la verdad; quien pretende tener toda la razón empieza a darnos la impresión de que no la tiene del todo.

He elegido cuatro gigantes que me sostengan en este intento de investigación sobre el fenómeno poético: Xavier Zubiri, Maurice Merleau Ponty, Martin Heidegger y Vicente Aleixandre. Don Xavier Zubiri es un pensador sumamente exigente; aún a seria preparación en diversos campos: ciencias naturales

psicofisiología, lingüística, filosofía, etc., ha publicado básicamente dos obras (y en años maduros): "Sobre la esencia" e "Inteligencia sentiente". He seguido de cerca su pensamiento e incluso he atendido a algunas de las reuniones que, en sesión de trabajo, congrega cada viernes por la noche. Zubiri conoce en profundidad el pensamiento filosófico en su devenir hasta la línea que se alarga en Heidegger y se continúa en el mismo Zubiri, como un verdadero llevar más allá el saber. Merleau Ponty es continuador ( en el mejor sentido ) de E. Husserl, con quien el pensamiento había alcanzado altas cumbres a principios de siglo; fenomenólogo profundo, en su "Phénoménologie de la perception" (1945) nos abre un nuevo panorama antropológico que se complementa en estudios agudos sobre la naturaleza del lenguaje. Merleau Ponty murió prematuramente en 1961. Martin Heidegger nos muestra el caso insólito de un denodado buscador de la verdad, que en los últimos cuarenta años de su vida (y vida intelectual) recurre a la poesía como a manantial de saber. Algunos de sus críticos han tachado a esta etapa de su búsqueda como de "poco sistemática", "enigmática", "mística" (con intentos peyorativos en las calificaciones), sin reparar en la profunda vinculación con toda su obra y en el avance que tales estudios suponen. Varios son los poetas a quienes dedicó su atención: Hölderlin, Rilke, Trakl, George, Hebel. El equipaje intelectual de Heidegger y su capacidad de síntesis son muy amplios. Don Vicente Aleixandre: como pocos poetas decidor de verdad; fiel a las cosas; profeta

dolido; revelador ayudante; portador de anterioridades: "Donde uno queda el otro avanza (los poetas) y donde este termina el siguiente toma el relevo. Y así van en su presencia y utilidad, sirviéndose los hombres. Bajo una luz moral hay que ir viendo el transcurrir de los poetas, que no tienen sino una existencia condicionada, aunque algunas épocas sean más conscientes que otras de esta ineluctable verdad compartida"<sup>2</sup>.

Toda elección es discriminatoria y pretenciosa, pero en elegir transcurre nuestra acción. Merleau Ponty, Heidegger, Zubiri y Alexandre han celado hondo en la realidad de distintas vertientes y, como sucede cuando se tace hondo, comparten varias perspectivas. Son estas cuatro personalidades quienes dan aliento a mi trabajo.

Todo análisis estético del fenómeno poético se apoya en una estructuración filosófica, que da cuenta de la realidad y conforma el lenguaje que en dicha fundamentación estética aparece. Varias de las categorías griegas, ..., hegelianas husserlianas, se han llevado más allá por los pensadores contemporáneos, de ahí el interés por esta estructuración que fundamenta el análisis estético-poético. Dicha estructuración por seguir los pasos de la realidad y hacerla aparecer, necesariamente conforma lenguaje, de ahí que algunos vocablos o vayan dejando de tener fuerza en la explicación del fenómeno expresivo, o aparezcan nuevos acotando su sentido. Es necesario, como punto inicial, presentar esta hermenéutica que afecta al lenguaje de la crítica literaria, donde palabras como :

fantasía, sustituyente, emoción estética, sentir, realidad, imagen, significado, significante, símbolo, estructura, (por sólo nombrar algunas) o sufren una modificación o dejan de tener validez.

El plan general de la investigación sigue los siguientes pasos:

1. Aprehensión .
2. Expresión - palabra .
3. Verdad .
4. Belleza .
5. Transcendencia .

## 7. APREHENSION

Se ha repetido con frecuencia que, el poeta es el hombre, y característico es en el hombre su afán por conocer, por situarse en el mundo. El poeta vive este afán con peculiar agudeza: "... mi poeta, que desde su origen ha sido - lo he dicho - una aspiración a la luz"<sup>3</sup> Este afán por conocer llega a ser pasión, es decir: deseo intenso y continuo, que responde a nuestra conformación como seres pensantes abridores de camino. Las facultades que acontecen a un ser son apuestas a posibilidades de ser más; así, por ejemplo: al que se dan determinados sentidos en un animal, posibilitan el movimiento locomotivo y otra manera de allegarse alimentos y de estar en el mundo. En el hombre, lo que llamamos inteligencia faculta ser más; de ahí que el conocer sea en rigor una cuestión de ser o no ser más, esto lo percibe el artista con especial nitidez: "La pasión del conocimiento (y deberíamos poder añadir: y la de la justicia) está insita en el artista completo"<sup>4</sup>

### 1.1. Fundamentación.

Pero, ¿cómo se da ese conocer?, ¿cuál es su proceso, que modula después la expresión?. Primeramente aprehendemos como aprehensión simple en una captación de lo presente: una captación en la que me estoy dando cuenta de lo que está cap-

tado y en el primer momento del sentir. Es importante destacar esta prístina captación en el sentir, fundamento de toda elaboración posterior. Aleixandre alude a esta primera desnudez del sentir: "El poeta que canta a la luna no canta a la luna; canta a la luna impresa en la pupila humana"<sup>5</sup>

El sentir es un proceso que tiene a su vez tres momentos esenciales: momento de excitación, en cuanto desencadenante de una acción; momento de modificación tónica, en el que se altera una estructura; y, finalmente, el momento de respuesta, que es un momento accional: acción que incluso puede consistir en no hacer nada. Este proceso del sentir no es tan sólo una actividad fisiológica, sino que es el proceso que constituye la vida en cierto modo entera del animal, y del hombre en buena parte<sup>6</sup>

Por lo que toca a la impresión, estructuralmente tiene también tres momentos: un momento de afección, en el que el sentiente padece la impresión; es la pura receptividad que ocurre en la presencia de lo captado, Aleixandre ve aquí al mundo revelándose: "Angélico doctor en ciencia infusa". Ciencia de la mirada y el oído, abortos en los recónditos sonidos y colores del mundo en su revelación"<sup>7</sup> Un segundo momento o de alteridad en que el contenido queda ante el sentiente como algo otro (y se inicia aquí ese maravilloso proceso de distanciamiento, de concesión de independencia-en-relación que, hace ser más). Este quedar no depende de los receptores en sí mismos (aunque sí el contenido) sino del modo de habérselas

es a lo que Zubiri llama 'habitud'.<sup>8</sup> El poeta tiene, dentro de la general habitud del hombre, su particular modo de habérselas con el contenido de su impresión sentiente, y ésta es fuente de lenguaje poético. El contenido en la formalidad de independencia puede ser elemental (una sola nota) o complejo (una constelación de notas). Las notas elementales se sienten mientras que las constelaciones de notas se perciben e incluso, las mismas notas elementales pueden constituir distintas constelaciones perceptivas y por lo tanto diversos tipos de contenido unitario según sea la índole del sentiente y aquí, el quehacer sentiente del poeta encuentra fundamento para el lenguaje llamado 'metafórico' que en el fondo no es sino una comunión de nota de distintas constelaciones: "Pero ya sé que pueden confundirse/ ... un corazón y un árbol en invierno".<sup>9</sup> La percepción 'corazón' es un conjunto constelacional de notas que en alguna comulga con 'árbol en invierno'; aunque esto no es todo. Estas distintas notas pueden tener un perfil una especie de línea de clausura. Al momento de alteridad hay que añadir el de fuerza de imposición con que la nota presente en la afección se impone al sentiente. Así, en el verso arriba citado, de las notas dentro de la constelación 'corazón' (que ya está potenciada con su vertiente de presencIALIZACIÓN efectiva) se alteriza el 'frío perder' remarcando la fuerza de imposición de esta nota o notas con el aval de las notas al caso del árbol en invierno. Así impuesta, la impresión determina el proceso del sentir: suscitación, cambio tónico y respuesta.

De lo dicho se desprende la gran importancia del sentir-captador de notas en el mundo del poeta, y que Alexandre haya hecho suyo el importante consejo de Meredith: "Decía Meredith a los poetas de su tiempo: 'jóvenes no sintáis, observad' sano consejo contra una autofagia, que al cabo encuentra su detestable límite en lo exhausto"<sup>10</sup> En esta admonición 'sentir' (no sintáis) se refiere al mundo de los 'sentimientos' y 'observar' (observad) a esta aprehensión imprecisa del mero captar lo presente dejando estar las notas. Esos 'sentimientos' se agotan en el solipsismo no expuesto al pathos del presente ahí y la autofagia es inevitable por simple pobreza.

Alexandre mismo muestra continuamente esta capacidad de observación, de mero estar ahí presenciando, dejando hacerse presente la impresión: impresión de notas en conatación que, van perfilando al conjunto. Nos dice al hablar de José Luis Canot: "La soberanía de la luz, acorde con el mar tranquilo, saturado de su poder, embriaga un éxtasis de reposo, hecho de majestad, en que el agolpamiento del color parece siempre retenido dentro de un inminente romper de gloria, que no se consiente, porque aquí reina con un canon imperecedero la maravillosa armonía. Frente a tanta belleza, casi insuperable para el límite humano, puede nacer un poeta melancólico"<sup>11</sup>

Conviene en este punto distinguir entre signo, señal y significación. Signo sería la nota aprehendida como o-



tra en tanto en cuanto su alteridad consiste solamente en suscitar una determinada respuesta, es decir: en cuanto inicio de un proceso estímulo-respuesta, como mera determinación signitiva de una respuesta. El signo no está añadido a nada sino que es la nota en el modo mismo de presentarse como tal nota: la pura formalidad de alteridad del mero estímulo de respuesta como mero suscitante; signo de una respuesta. La señal es algo cuyo contenido es aprehendido por el mismo y que además (por tanto extrínsecamente) señala.<sup>12</sup> La significación, en cambio, sí está añadida a algunos sonidos y es propia del lenguaje.

La aprehensión sensible (que compartimos, aunque no de igual manera, con los animales) es la base de la aprehensión exclusiva del hombre y que Zubiri llama aprehensión de realidad.<sup>13</sup>

Las mismas notas, que en la aprehensión sensible eran aprehendidas estímulicamente, presentan una formalidad distinta: el 'de cuyo' de lo sentido. Mientras en el primer caso se aprehendía una nota en y por el proceso sentiente, ahora se aprehende una nota cuyos caracteres le pertenecen en propio; el contenido es lo que es anteriormente a su propia aprehensión. La cosa, que por ser real, está presente como real. Esta formalidad de realidad modela los tres momentos de la impresión: primero la afección en realidad, y aquí; no toda realidad aprehendida es necesariamente estímulo, particularmente en la aprehensión 'estética', que no necesariamente

desencadena un cambio de tonalidad y una acción-respuesta. Sobre este punto, mucho se ha hablado de la inutilidad del arte y de la poesía. Lo presente mismo es aprehendido como siendo anterior a su presentarse, con una anterioridad no cronológica sino ontológica. En segundo lugar, se da una alteridad que amplía aún más la distancia y, en tercer lugar, una fuerza de imposición: la fuerza de realidad.

Dice Zubiri al hablar de realidad: "Realidad es el carácter de las cosas como un 'de suyo'. Este carácter es primario en las cosas y, consiguientemente, primero en la intelección. El hombre está abierto a las cosas por su sensibilidad, este es, acaso primariamente a las cosas sintiéndolas ... la formalidad de las cosas en cuanto puramente sentidas es estimulidad. Esta pura sensibilidad es la que posee el animal, pero la posee también el hombre. El hombre no es sólo aquello que le distingue del animal, sino también lo que comparte con él. Pero el hombre no sólo siente las cosas como estímulos sino también como realidades ... no sólo concibe que lo sentido es real, sino que siente la realidad misma de la cosa. Inteligir y sentir son esencialmente distintos e irreductibles; pero constituyen una unidad metafísica estructural."<sup>4</sup>

El poeta no siente (sentidos) y luego explora la realidad. La realidad, en un adecuado sentir, se presenta como de suyo y aquí el poeta conoce no 'imagina' o 'inventa': "Los poetas, si algo son, son indagadores de la realidad; no

inventan nada; descubren, enlazan, comunican".<sup>15</sup>

Para el caso de la imagen, una sola nota captada en formalidad de realidad, que incluye la constelación en perfil cerrado, conlleva el todo de otra impresión donde tal nota se da realizando también el perfil cerrado.

Todo el aspecto de 'reverencia', 'respeto', 'distanciamiento' fundamentado en el sentir intelectual: formalización, autonomía aprehensora del en sí, no determinadora estímulo-respuesta, que supera la cadena respuesta-organismo-estímulo-instituto, se apertura a posibilidades que fundamenta decisión y libertad.

La realidad en el análisis poético no puede entenderse entonces como lo objetivo en el sentido de lo lanzado frente a mí como exterioridad, pues la mera aprehensión en estimulidad podría llenar estos requisitos, aparte de la precariedad en sí del esquema objetivo-subjetivo. Realidad ha de entenderse como la formalidad del 'de suyo' de lo sentido. Sólo a la luz de estas precisiones puede entenderse lo expresado por Aleixandre: "Pues la imaginación, conviene indicarlo, no es don de invención, sino de descubrimiento".<sup>16</sup> La imaginación concebida como el trabajo de un entendimiento agente sobre la 'imagen' de la realidad 'exterior', que el sentido generalizador sintetiza de los canales de los sentidos; tal imaginación estaría ya desligándose de lo real. Sentido cercano tendría la palabra 'fantasía' como la facultad que

trabaja sobre esa materia prima que el sentido interno presenta: el fantasma, a partir del cual vendría la idea. Machado, con voz poética, contesta este sentir en texto paralelo al arriba citado de Aleixandre: "Se miente más de la cuenta/ por falta de fantasía/ también la verdad se inventa!"<sup>7</sup>

Por imagen entendemos aquí no la acepción latina de 'imago': imitare, copia, retrato, reproducción (pero no realidad), sino la acepción griega de 'ikon', de 'eiko': retroceder, ceder ante algo, y así hacarle sitio, dejarle venir y aparecer. Recordar en esta línea la significatividad de ikono, como lugar de presencialización. Se apunta aquí, indudablemente, a un carácter con estatuto ontológico, es decir, de inauguración de realidad en ser que conlleva la imagen auténtica. Habría que añadir que, este 'retroceder', 'ceder ante algo', 'dejarle venir y aparecer' es precisamente en formalidad de realidad, de 'de auyo', que Zubiri llega a llamar "hiperformalización",<sup>18</sup> que es una formalización "hiper" de la formalización estímulo, y que el crítico (por enfatizar su carácter de realidad) llama "hiperrealidad". Aleixandre entiende la expresión de Dámaso Alonso como "el alumbrar la última realidad, más real que lo sólo aparente", es decir: la realidad. Aquí el texto más amplio: "La búsqueda que no se contenta con la realidad superficial persigue la 'hiperrealidad' (el término es de Dámaso Alonso), que aquí es el zamborrear, el alumbrar la última realidad, más real que lo solo aparente de la superficie. Mediante inesperadas y rompedoras

aproximaciones, acaecidas por la vía de la intuición --en una posible clarividencia en que estalla la lógica discursiva --, se intenta la superación de los límites consentidos".<sup>19</sup> Alexandre habla aquí del rompimiento de la 'lógica discursiva' como trabajo de conceptuación; sucede que en este momento de aprehensión no se ha llegado a la razón lógica. Habla después de 'intuición', palabra que en el texto juega su juego como contraste a la lógica discursiva. 'Intuición' es una palabra de uso frecuente en relación a la poesía; muchas veces aparece en el sentido bergsoniano como facultad capaz de captar el ente móvil en su movilidad y duración como un continuo, en contraste con el análisis racional, que estatificaría la 'realidad'... Con este vocablo, Alexandre alude a otro modo de captación de lo real, que, como hemos dicho, es formalidad del de suyo, anterior a la razón lógica. Sobre la 'intuición' habría que ser cautelosos, pues incluso el impulso nervioso transmisor de sensaciones es discontinuo (variación iónica) y la hiperformalización en síntesis en áreas corticales del encéfalo es un campo que los científicos no han estudiado lo suficiente. De haber en esta investigación un sentido para 'intuición', habría que hablar de asunción de partes en el todo y captación del todo en potenciación constelacional, como saber de estructura donde "todos los momentos se codeterminan mutuamente".<sup>20</sup> Por lo tanto, el poeta aprehende la realidad directamente no a través de representaciones; la aprehende inmediatamente no en virtud de actos aprehensivos que mediaciones.

El distanciamiento que la aprehensión de realidad conlleva no es necesariamente alejamiento de las cosas; sino un modo de estar en ellas, y por ello el hombre le sucede lo que nunca puede suceder a un animal: sentirse como no esido a las cosas; aquí precisamente da el salto a ser más que el animal. El desasimiento, el no estar inscrito en un proceso estímulo-signo-modificación tonel-respuesta hace posible la libertad y la posibilidad de ser más. Aleixandre lo expresa en su poema "Difícil":<sup>21</sup>

"Lo sabes? Todo es difícil ...  
muchas veces he visto  
esas hormigas, las bestezuelas tenaces viviendo  
y he visto una gran bota caer y salvarse muy pocas.  
Y he visto y he contado las que seguían,  
y su divina indiferencia?

Pero el distanciamiento es más: es la posibilidad de la técnica, del lenguaje, de la risa y tristeza, del dolor, del goce y de la poesía.

Todo dualismo de sentidos e inteligencia queda superado, sentir e inteligir son sólo dos momentos de un solo acto de impresión de realidad en unidad formalmente estructural: es la facultad humana que Zubiri llama inteligencia sentiente.

Pasemos ahora a los sentidos como modos de presentación de realidad, que son, *se ipso*, diversos modos de intelección de ésta. Barruntamos aquí los nexos "analógicos" regidos por el sentir-inteligir que aparecerán en el lenguaje poético.

Dichos modos los enumeraré en forma doble, anotando primero la vertiente en el sentir y después la vertiente en la dirección de realidad, al inteligir: Visión - aprehensión de eidos (configuración); audición - recepción, noticia, auscultación; gusto - aprehensión frutiva; tacto - palpar, tanteo (nuda realidad); kinestesia (presión) - tensión dinámica (la realidad como un hacia que nos tiene tenaces); temperatura (calor-frío) - atemperamiento (la realidad como temperante); dolor-placer - afeccionamiento (la realidad como afectante); sensibilidad laberíntica y vestibular - orientación, contracción (la realidad como posición, como algo centrado); alfato - rastreo; cenestesia - sentido de mí, intimación.

Todos estos son modos estructurales de la impresión de realidad que pueden recubrir total o parcialmente. Aunque no aprehendamos la cualidad propia de un sentido en una cosa determinada, sin embargo: aprehendemos el modo de presentación propia de este sentido al aprehender lo real por otros sentidos. Por ejemplo: el modo de aprehender la realidad en 'hacia direccional' recubre los demás sentidos. En el caso del recubrimiento de la sensibilidad cinestésica (que me da mi 'realidad' como intimidad) el 'hacia' me lleva hacia dentro de mí propio estar en mí. Y esta intelección del mí a través del 'estar' es justo la reflexión. Por lo tanto, la persona no se encuentra en sí misma sino sintiéndose sí mismo como realidad que vuelve hacia sí.<sup>22</sup> En esta diversidad de modos recubiertos es en lo que consiste la riqueza inmensa de

la aprehensión. Hay una estructuración de la diversidad de sentires en la unidad intelectual de realidad y por tanto, la aprehensión es simple, a diferencia de su contenido, constitutivamente inespecífica porque trasciende de todos estos contenidos. Los contenidos serían así los limitantes (momentáneos) en la inespecificidad trascendente de la impresión de realidad. "Cuántas veces el que aquí escribe ha venido a pensar: 'el universo del poeta es infinito, pero limitado'! Y el poeta, cumpliéndose, ha trascendido, en un acto de fusión con el otro (el universo, los hombres), que es también un acto de propio reconocimiento".<sup>23</sup> Y en otro lugar: "El universo del poeta es infinito, pero limitado".<sup>24</sup> Alexandre nos habla paradójicamente de infinitud ~ limitación, que se dan en todo auténtico proceso de acercamiento a lo real. La impresión de realidad es una impresión trascendental. Está en la aprehensión, pero rebasando su contenido.

La trascendentalidad es algo que se extiende desde la formalidad de realidad de una cosa a la formalidad de realidad de toda otra cosa. Trascendentalidad, entonces, no es comunidad, sino comunicación y una comunicación no causal si no formal. Realidad es así no un carácter de contenido ya concluso, sino formalidad abierta. El poeta percibe esta comunicación de la realidad y aspira a encontrarse en esa vinculación: "Si desde algún sitio, entonces, poesía es clarividente fusión del poeta con lo creado, con lo que acaso no tiene nombre; si es identificación súbita de la realidad ex-



terna con las fieles sensaciones vinculadas, resuelto todo de algún modo en una última pregunta totalizadora, aspiración a la unidad, síntesis, comunicación o trances, entonces Manuel Altolaguirre es poeta hasta las vibraciones invisibles de esa palabra, por otra parte tan insuficiente".<sup>25</sup>

Habría que añadir que, no se trata de una vinculación conceptual, sino reificantes el momento aprehensivo hace de su realidad un momento de la realidad. Lo que conjunta es un momento físico de las cosas reales mismas (físico es el vocablo para designar aquello que no es meramente 'conceptivo' sino real en proceso dinámico). Aquí hay que hacer notar de nuevo el carácter de la auténtica labor poética como estrictamente inauguradora de realidad. Así, cada cosa real tiene su transcendentalidad momento de mundo. La transcendentalidad que el poeta capta es, por lo tanto, un momento físico de las cosas reales en cuanto sentidas en impresión de realidad.

Los sentidos son así analizadores de realidad, que constituye el fundamento de notas, o más exactamente que en notas estructurales aparecen: "Desde el minucioso análisis se sube a la superior síntesis y el poeta, vinculador y vinculado, podía intuir la y expresarla, con una fiel conciencia totalizadora".<sup>26</sup>

Si queremos todavía, anclar estas ideas en su entramado metafísico, veamos lo que dice Zubiri sobre los momentos de la esencia: "Esta esencia tiene dos momentos: las no-

tas esenciales y su unidad. Estos dos momentos se pertenecen intrínsecamente. Las notas califican la unidad, y la unidad está presente 'en' las notas haciendo de ellas 'notas de' (unidad coherencial primaria): es la constructividad intrínseca de la esencia. En función de transcendentalidad, esta pertenencia constituye la realidad, el 'de suyo': es el constructo metafísico.<sup>27</sup> El término metafísico no significa aquí allende lo físico, sino lo físico mismo pero en una dimensión formal distinta. "Estas esencias no son en sí y nada más sino que en su manera misma de ser en sí son abiertas a su carácter de realidad que realidad, y por tanto son abiertas en principio, a todo lo real en cuanto tal, son, no hay la menor duda, las inteligencias volentes. Como lo volente está fundado (sea cualquiera como se entienda esta fundamentación) en la nota de inteligencia, podemos limitarnos a esta última y hablar sin más de la esencia intelectual o inteligente. Toda esencia intelectual es transcendentalmente abierta".<sup>28</sup>

En la medida en que se tiene más capacidad de distinguir-vinculando en apertura, se entiende con mayores autonomizaciones, con 'mejor' formalización y, por lo tanto: se es más inteligente. (Permítaseme romper esta lanza en favor de los poetas auténticos).

Habría que acotar aquí con mayor precisión lo que se entiende por subjetividad: no algo opuesto a lo 'objetivo', a la 'realidad externa', pues en la actualidad común estoy sin tiéndome en la cosa en cinestesia y sintiendo que la cosa es

tá en mí. Por lo tanto, no parece muy apropiado hablar de *afecciones subjetivas* como constructos 'interiores' o de *emo- ción interna*. La *intelección sentiente*, como mera *actualiza- ción de lo real*, es *constitución de subjetividad*, es *apertura del ámbito del mí*. De aquí viene el sentido profundo que los griegos daban al *logos* como un modo de *actualización in- telectiva*, como sentidos: *estructuración ontológica y palabra*.

Sucede casi siempre, que el contenido *aprehendido* por el poeta tiene muchas notas: es una *constelación de notas*. Lo que es real, lo que es de *ayú* no es entonces cada nota, si- no tan solo el conjunto entero (la *gestalt psicológica* lleva un camino distinto) esto es: tiene *sustantividad* (la real co- mo *constitucionalmente suficiente*). En dicho conjunto cada no- ta tiene una *posición determinada*, no es elemento en el con- junto sino elemento de un conjunto y, por lo tanto, toda nota es real sólo en *unidad con otras notas reales en tanto que no- tas*. Esto reviste particular importancia en la *constitución de la imagen poética*. El conjunto mismo no es ya *mero conjun- to*, sino la *unidad posicional y construida de sus notas*; es lo que llama Zubirri: *sistema*<sup>29</sup>, y un *sistema sustantivo* se- rá la *formalización (del de ayú)* de las notas como *constela- cionales*. El lenguaje poético 'juega' con *sistemas sustanti- vos*. Hablaré de este juego en el apartado de la *belleza*, po- ro quiero enfatizar aquí lo que quiero decir *sistema sustan- tivo* y el carácter de *notas constelacionales*, pues son térmi- nos que usaré después. Las *sustantividades* no pasan de ser

provisionales para los efectos de la actualidad intelectual, sólo hay una sustantividad sistemática estricta: la sustantividad del cosmos. Por esta razón el poeta aspira a la comprensión total, a la captación completa de la realidad. Pero, en la medida en que una sustantividad va teniendo mayor coherencia, más riqueza: adquiere dureza, es durable; que aquí significa 'estar siendo'. En otras palabras: a mayor riqueza de 'realidad' (si podemos establecer gradación) menor provisionalidad.

Cada cosa real es un momento de la realidad; el poeta está ahí en el mundo, distanciado; pero en el mundo y, diríamos que, gracias a ese peculiar distanciamiento en su 'habér-selas', está metido en el mundo: "Y ahí absorberse en esa materia, como tentado por alguna parte -sin él saberlo del todo- lo compacto del mundo".<sup>30</sup>

Sobre este 'absorberse' mundanal en intelección sentiente o sentir inteligente se fundamentan otros modos ulteriores de acercamiento a lo real. Los más importantes: el logos o razón lógica, donde se entiende la cosa real en función de otras realidades (entender en un campo más amplio: enriquecimiento del contenido de la aprehensión primordial); y la razón, cuyo dinamismo consiste en marchar del campo al 'mundo' en integración.

En el proceso completo de la inteligencia sentiente, cuyo 'conocer' constituye vida misma del hombre, tenemos es-

ouelas. Al igual que de la aprehensión meramente estímulo se seguía un cambio tónico y una respuesta conductal; la aprehensión sentiente-intelectiva conlleva un 'sentimiento' como afecto sentiente de lo real y una volición tendiente, que es la respuesta como voluntad. La palabra sentimiento aparece en distintos contextos con diverso sentido, en ocasiones vago y contrastado con lo 'racional'; no aparecen claras sus diferencias con la intuición, ni su parentesco con el sentir. Otras veces, el sentimiento ha adquirido estatuto de 'potencia' intelectual (Jung) en relación a arquetipos colectivos. Aquí, 'sentimiento' es afecto sentiente de lo real; la realidad en cuanto tonificante, es así un modo de versión a lo real; la realidad determinada (impresión) como determinanda y a ser determinable. El momento de determinable corresponde a la volición tendiente en paralelo a la respuesta. Entramos aquí en el aspecto creativo del poeta como expresión siempre de voluntad tendiente a realidad determinada, y así iniciar otra vez el proceso en favor del cosmos.

El inicio del aprehender en momento de efusión transcurre a momento de determinar. Así, el principal rasgo que Alexandre atribuye a su carácter: la curiosidad<sup>31</sup>, enlaza con su postrer deseo: "que desaparecido el poeta se comunique todavía con algunos corazones fraternos".<sup>32</sup>

#### 1.2. Sentires - poemas.

A fin de convalidar ideas aparecidas en este primer

apartado de la aprehensión, me ha parecido oportuno mirar cuatro poemas de Aléjandre en torno a los sentidos - sentires. El tratamiento poético devela aquí el carácter sentiente inteligente en aprehensión de realidad. Los poemas pertenecen al libro "En un vasto dominio". Empecemos por el ojo - vista:

"Hilo o más bien rayo de sombra  
que inserto en ese párpado eres rastro,  
ceniza de aquel fuego.  
El borde de la carne sin pestaña  
desampara el ojo átono, que turbio mira  
y no conoce.  
Desdibujada la verdad vacila  
en el ojo indefenso.  
Sin bordes se refleja como una mancha triste.  
Parado el ojo abierto no recoge  
el dibujo finísimo: la línea viva de la sombra y luz,  
el fiel contraste íntimo.  
Realidad afligida. Sin límite no existes.  
Y el ojo a ciegas se equivoca y toma  
solo un golpe, y se cierra.

Pero esa sombra fina, finísima, esos hilos,  
ese rayo sembrado que te orna, ojo completo,  
concentra o da fijeza a tu borde imperioso  
que sostiene ese globo y su dulce ejercicio.  
Rayos, pupilas negras, bosques trémulos, bordes largos  
que siendo rayos a la luz determinan.

Se abren, se alzan, el ojo brilla justo y precioso,  
 brilla justo y domine. ¡Realidad limitada!  
 El pincel de la luz se encarniza en las líneas.  
 Tiembla en la herida viva de la luz acosada  
 y su borde se entrega, doloroso, gozoso.  
 Batalla de la sombra con la luz. Justas nupcias.  
 Y allí el ojo aceptando, separando, integrando.  
 El ojo soberano con su pelo negrísimo.  
 ¡Oh pestañas útiles! ¡Oh verdad en rigor!." 33

No podemos desencajar un poema de su secuencia en un libro y el ojo es momento en el presentarse del rostro en recorrido de arriba a abajo que se inició en el pelo. Las primeras líneas del poema nos hablan de la pestaña, que cobra sentido en la amplia imagen pelo - fuego que descendiente se apaga: la pestaña es ceniza, 'rayo de sombra', 'rastros', 'ceniza de aquel fuego.

El dominio del ojo se capta infinito pero limitado, en una perfilación de realidad a partir del herir luz - sombra confuso (sentir), a la entronización de la verdad en rigor (inteligir). Hemos dicho que el aspecto intelectual de la visión era eidos, conformación, sustento de 'conceptización'; esta delimitación de la realidad la expresa Alexandre en imagen pictórica sucesiva: 'la pintura', quehacer delineante del ojo en la captación de lo real.

La presentación del ojo y su 'función' tiene tres momentos: a. Ojo indigente. Matizado negativamente: no conoce, no recoge, se equivoca, es átono y turbio. Fija el poeta su

mirada en el centro del ojo: la pupila no acotada es ojo indefinido, sin bordes.

Del plano estrictamente físico pasa al de la captación inteligente vinculada por el ojo (es sabido que en el aspecto 'intelectual' la visión - sí, ocupa un importante papel), al ser ésta imprecisa: 'la verdad vacila', no hay seguridad de percepción de lo real. Lo interesante en este punto es la vinculación que el poeta logra de lo sensible - corpóreo (núcleo ocular no bordeado) a la captación inteligente. Y esto en sí es ya una imagen, que se ilumina con otra imagen, que será básica referente en el fenómeno de la visión: ojo - pintura, (no en vano el arte pictórico es 'ocular'). La imagen completa sería:

píncel	—————→	cuadro
(luz - formas)		(visión - ojo)

En este primer momento, el ojo indigente es 'mancha triste' que no recoge 'el dibujo finísimo' la línea viva de la sombra y la luz. Hay sólo un golpe de apertura y cierre sin cuidado focal.

b. Ojo completo. Segundo momento, donde se considera el ojo todo: con el iris. La palabra rayo aparece varias veces en la doble vertiente de la imagen antes anotada (órgano sensible - función física intelectual) como 'rayo sembrado que orna' y 'rayos que a la luz determinan'. Hay otra subimagen, que nos anuncia ya la dualidad del proceso (dos 'momentos') y su temblor



hacia la justeza: papilas ópticas— bocas trémulas. El momento de la visión es aquí bipolar con agresividad y beligerancia en expresiones como 'la luz que acosa al ojo', 'herida viva' (subimagen) que es a la vez dolor y gozo por el feliz acabamiento del proceso. Beligerancia de la luz y la sombra, que luchando determinan; pues, en el contraste, aparece la figura: 'Batalla de la sombra con la luz'. La imagen ojo-pintura vuelve a aparecer, y entonces es 'El pincel de la luz ¿quién se encarna en las líneas' y tiembla en la 'herida' (ojo). La bipolaridad se resuelve en la visión: '... justas nupcias' (subimagen). Es todo este momento positivo: se trata de un 'dulce ejercicio'.

c. Ojo pleno. Por la excelencia de su quehacer, el ojo alcanza un lugar especial en la concepción del hombre. Aleixandre me ha dicho que, para él, el ojo es particularmente importante en su proceso creador, incluso en el ámbito de la memoria, que en su caso, dice, es visual; reviviendo en el presente con peculiar fidelidad.<sup>34</sup> Aquí, el poeta presenta en el ojo funciones de dominio: acepta, separa, integra. En una última imagen cuatripartita plasma Aleixandre esta soberanía: 'El ojo soberano con su palio negrísimo / ¡Oh pestañas útiles! ¡Oh verdad en rigor!'. En esta imagen vuelve a sorprendernos Aleixandre con un cuarto término suelto, cuyo lugar se asume con mayor fuerza significativa dependiendo del conjunto anterior del poema. Es decir, si continuamos el paralelismo, tendríamos:

pestañas —————> pelo  
 ojo —————> soberano  
 (monarca)

Pues bien; Aleixandre conjunta términos del segundo hi-  
 nomio al hablar de 'ojo soberano', y en su vacío abierto pre-  
 senta la carga de la visión en su rango intelectual superior y  
 dice del ojo ser 'verdad en rigor', cosa que sólo se entiende  
 'educados por las imágenes anteriores y la totalidad del poema  
 que aquí se plenifica final y exclamativamente:

pestañas —————> pelo  
 ojo soberano —————> { Oh verdad, en rigor!

Veamos ahora, en otro poema, el 'sentir' nariz - olfato:

"Desciende aún la masa triste.

Dudó un momento, se adelantó: inquiría.

Facultad del olor. Nariz humana.

Allí la materia del mundo, invisible, irradiante,  
 se concentra, y embriaga.

Es una nube solo

el mundo, y lo aspiramos.

¡Material! Los sentidos,

o el espíritu puro.

¿La verdad? Solo es una."<sup>35</sup>

La masa incandescente continúa su descenso y concreción en órganos. Esta masa es dinámica y el poeta la señala con verbos como 'se adelantó', 'dudó', 'inquiría'.

Al mundo que la frente se nomaba, cobra en la nariz una fuerza totalizadora de penetración, que Alexandre plasma en nube. El proceso de la imagen sería el siguiente:

nariz → facultad de oler → materia del mundo concretada → nube .

La imagen está potenciada por el proceso de captación de una realidad (en este caso el mundo olfativo) y la fuerza de la misma en la línea del 'rastreo'.

Es tal la densidad de lo percibido, que embriaga al sujeto y lleva a considerar la naturaleza del mundo y los sentidos 'materiales'; no se resigna, pero tampoco se inclina a la otra vertiente: 'o el espíritu puro. Ante el poeta aparecen las distinciones materia - espíritu, para atenerse a la impresión de algo que le parece verdadero y 'uno': '¿La verdad? Sólo es una'.

Continuando su proceso conformador, la masa informe se consolida en el cartílago que da origen o cuerpo al 'sentir' de la oreja-oido:

"Ese dibujo apase  
interroga. Mas si así es la traza

con materia indudable.

Cartílago irrupente que surge repentino  
como un pabellón noble.

Oh, sí, interroga al mundo

y el mundo de él tañido, hace su cristalina afirmación,  
y él la recoge entera.

El mundo no es la masa,  
aunque tenga su música.

No es el dibujo exacto de la risa o la furia,  
aunque todo haga un son.

Rugosa, apesadumbrada, revuelta, no indecisa,  
la oreja se ha formado por siglos de paciencia,  
por milenios de enorme voluntad esperando.  
Y allí espía acaso su percepción más justa,  
su verdad más precisa.

La transustanciación no visible

es la que asciende

el mundo, en asunción  
de él, y se alza a su música.

Se espía a sí mismo por ese órgano noble,  
hecho materia solo, sentido solo, espíritu:  
mundo entero compacto.

Y el cartílago avanza casi animal y casi  
mineral y se asoma.

Por el diestro agujero

irrumpe, se contrae, se arruga, se dispone,

se consolida y abre  
 su ala clara y quiétísima.  
 Y allí aguarda. Allí goza  
 el mundo. Allí se escucha  
 el mundo. Y son los hombres  
 los que traducen luego con su signo o palabras  
 la respuesta a la vida.<sup>36</sup>

Existe un avance de la materia, 'el cartílago avanza casi animal y casi vegetal y se acomo'. La aparición de la orga tiene, como la nariz, un carácter sorpresivo de irrupción; aunque fue proceso lento y milenarino. Es la admiración del poeta ante el hecho del sentido y su pasado filogenético. Al igual que al referirse a la nariz, Alexandre supera en el oído la división materia-espíritu.

La relación fundamental con el mundo es la auscultación, remisión, noticia. El sentido del oído se 'recubre' en el poema con la formalidad canestésica: '(el mundo) se espía a sí mismo'. Esta relación de auscultación se descubre primeramente distinguiendo un tañido que aparentemente termina en música: '... se alza su música'. El oído tiene otras actividades conexas a la auscultación: interroga, aguarda, se espía, se consolida, se abre: apertura a un mundo que, como en el caso de la nariz, aparece como totalidad; como mundo entero. Y al igual que el ojo completo, la percepción es positiva y hasta gozosa: 'Co-

za el mundo'. Apertura a mundanidad trascendente, ya como razón.

En el campo de las imágenes, hay un asomo a la básica ojo-pintura señalada en la visión; mas en el campo no de la luz, sino como sonido con carga emotiva: 'no es el dibujo exacto de la risa o la furia'. El fenómeno de la captación auditiva aparece como 'la transmutación no visible / a que asociando el mundo'.

Pero la verdadera riqueza de la facultad auditiva estará en conexión con la palabra y la boca. Boca-gusto con carácter de realidad como fructificación:

"Boca que de repente como un fruto se abre,  
roja o madura, pulpa para unos labios ávidos."<sup>37</sup>

O en la vertiente del silencio no mudo (muerto):

"Boca donde el silencio un día, final, abre su pausa  
y la boca se cierra."<sup>38</sup>

El carácter de realidad frutiva de la boca-gusto se concreta en beso para ascender, en reforzamiento de imágenes, al problema de la comunión: boca-beso; amplia imagen que alude a la vida del hombre y su distensión en amor o no.

"No es lo mismo la boca  
hecha para besar (toda boca a besar y a morir dispuesta se abre)

Y que beso viviente:  
 que esa otra que no hallé nunca un beso  
 y que guarda su ardor para otro beso último.  
 La soledad viviente gastó su fuerza extrema  
 y apurada se mira en ese rostro, acaso,  
 más que cansado, fijo,  
 toda corteza propia.  
 Aquí vióse algún día  
 el sol, en unos ojos  
 azules cuando vierte  
 su amanecer el monte más rojo;  
 o cuando más gallardo  
 el pie pisaba lumbres  
 recientes o, avanzando,  
 conaba el guiño puro entre las aguas.  
 La juventud risueña  
 el dardo en venas finas,  
 los pulsos dardivosos,  
 hacia el confín latían. ¡Ah, cuán ligados  
 con la fina verdad del mundo a cosas!  
 Todo era cuerpo humano,  
 besos desde las cimas,  
 promesas inoportunas pero cuán ciertas, luces,  
 y una palabra todo,  
 redondea el universo.  
 Boca allí dibujada

como contra otra boca.

Juventud conjugada

contra otro mundo idéntico.

Y si el sol presidía, era otro corazón con su luz misma.

Pero el tiempo, el esfuerzo,

las piedras, la montaña,

el crepúsculo estéril,

todo en su curva dulce se hizo bronco,

mondo al fin como el páramo.

Páramo en esta noche,

boca contra otros fríos

cuando el rostro ahora asume

su fin y su corteza.

Igual que muere el día

hoy nace: el mismo acaba.

Y la mano se extiende

a la luz o a la lluvia,

a la noche continua,

como esa rama sola de un invierno.

Esa que acaso supo

y conoció, o no sabía,

porque no conocer es saber último."<sup>30</sup>

La vida del hombre y su distensión en amor o no; vocación comunitaria en una captación del de suyo de la realidad



más rica la persona. Encuentro personal, que de no haberse da-  
do se espera, y de ahí la doble vertiente que el poema sigue:  
cumplimiento o soledad.

Las subimágenes de la primera vertiente remiten a un  
mundo de plenitud: luz, amanecer, monte rojo, juventud, latí-  
dos, verdad, universo, palabra redonda; y de acoplamiento per-  
sonal que conjuga la boca de los que se aman, con el dibujo:  
'boca allí dibujada como contra otra boca'. El sentimiento de  
plenitud se extiende a toda la vida y transforma el contorno:  
'Boca que besa sola toda la vida entera'. En esta línea de a-  
pertura (apertura mundanal de realidad) hay otra subimagen  
de la boca como fruto ofrecido a labios ávidos (frucción).

La segunda vertiente acusa el paso del tiempo y el co-  
tidiano vivir en su dificultad. Las imágenes revisten otra co-  
loración: piedras, crepúsculo estéril, páramo, noche, fríos,  
lluvia, rama sola de invierno, corteza. Es la soledad misma  
que se mira en el rostro: labio apagado.

En la estrofa final del poema ambas vertientes se vin-  
culan al problema saber - conocer en su relación con el amor,  
que tales distintas certezas da. La cuestión conocer - saber  
recibe mayor luz en los hasta ahora dos últimos libros de Ale-  
jandre: "Poemas de la consumación" y "Diálogos del conocimien-  
to". Brevemente, aquí sólo cabe decir que el conocer es acer-  
carse a las cosas en un primer plano de impresión (manera muy  
ligada a la edad juvenil y al amor pasión). El saber es destro-

llos, sólo se daría en el amor verdadero o en la vejez y muerte, que por la gravedad misma de la vida supera las momentáneas impresiones en una especie de nirvana trágico, decantando un saber profundo incluso en soledad; es lo que los antiguos llamaban sabiduría.

### 1.3. Esquema ontoantropológico

Quisiera exponer aquí, brevemente, como un marco de referencia a la aprehensión, lo que llamo "esquema ontoantropológico fundamental": una base para la comprensión del ser y del hombre al la que se enclavan el fenómeno total del universo y el fenómeno del hombre hasta donde conocemos. La intención principal de presentar esta fundamentación responde al papel importante que juega en la comprensión de la aprehensión, de la realidad y del lenguaje poético como aprehensor - develador de realidad.

Lo que las cosas son se enclava en tres niveles: un primer nivel sometido a las categorías de espacio y tiempo presente. Se da aquí el hecho llamado 'físico' en su acepción más común, de ahí que llamo a este nivel nivel físico. Supongamos dos luces-faro dirigidas a un escenario, una de rayos ultravioleta y otra de rayos infrarrojos; sólo al incidir ambas en escena veremos a los personajes de la obra de teatro. El tiempo presente y el espacio son las categorías fundamentales donde aparece el fenómeno físico, de tal manera que, sólo se es en es

te nivel 'ocupando' un espacio y 'estando' en el ahora. Hace dos segundos no somos en el nivel físico. El universo físico cabalga en la cresta de ola de la temporalidad presente.

Un segundo nivel suprime (supera) la especialidad y amplía la temporalidad. Tendremos aquí temporalidad pasada, presente y futura; corresponde a los seres que en su hábitud, su manera de vérselas con las cosas, encadenan pasado, presente y futuro en una teleología conformante: los seres que llamamos vivos. Por tener un nombre, llamaremos a este nivel: nivel psíquico.,

Y un tercer nivel donde la temporalidad se supera por ampliación. Nivel que correspondería a lo eterno, no por negación de la temporalidad, sino por su potenciación. Podría llamarse suptpsíquico o si se quiere: espiritual. Los 'saberes' diversos tenderían a este nivel.

Todo diverso saber sobre las cosas se enmarcaría en este nivel físico, psíquico o espiritual. Así, una ciencia natural caería en el dominio del primer nivel; aquí, el contacto físico material en la relación causa - efecto fundamenta el saber experimental del que inductremos principios generales, por ejemplo: los metales son conductores de electricidad. Otro tipo de saber es aquel que tiene que considerar un pasado y un futuro interstintuos; así, en casos como la historia o la sociología estamos en saberes que pertenecen al segundo nivel. Una ciencia como la psicología puede tocar saberes de ambos ni

veles: la psicología experimental e en fármacos estaría en el primer nivel; y la psicología clínica tocaría el segundo. La antropología física se situaría en el primero y la antropología cultural en el segundo. Un tercer tipo de saber versaría sobre lo que queda y no pasa; correspondería a lo que tiene validez 'esencial', y según una determinada terminología filosófica, a lo que en existencia es esencial. Aquí tocamos necesariamente la validez ética, o tal vez, también, lo que los antiguos llamaban transcendentales: bien, belleza, ser, unidad, verdad. No se trata de saberes aparte, sino de asunciones integradas en la mansana de las posibilidades.

Gráficamente, podríamos expresar así el esquema:

nivel		categorías
espiritual	—	no temporalidad (no espacialidad)
psíquico	—	temporalidad presente, pasada y futura (no espacialidad)
físico	—	temporalidad presente y espacio

La línea vertical indicaría la integración y tendencia hacia lo alto como dirección dinámica.

El llegar a este esquema es resultado de lo que podríamos llamar criterio de rompecabezas, como criterio de verdad,

que no es sino la integración unitaria de que hablaba Dilthey,<sup>40</sup> donde cada pieza ocupa su lugar y da sentido al conjunto.

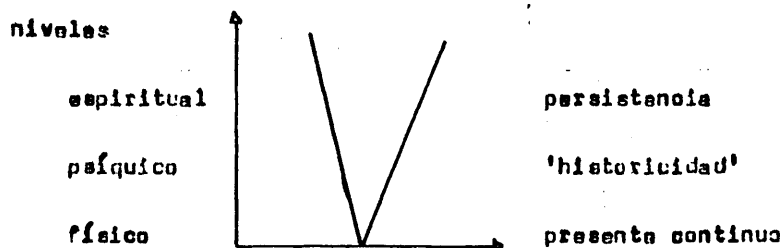
Y si hablamos de 'ciberes', podríamos hablar de 'amores' para ver cómo se integrarían en el esquema. Un primer nivel de contacto en espacio y temporalidad presente captado por los griegos como 'eros'; un segundo nivel de duración que integra historia pasada y proyecto futuro, donde la psique va teniendo fuerzas lo que llamamos enamoramiento; y un último nivel que persistiría incluso en la desaparición física del otro o en la desaparición de las cualidades psíquicas que 'tiene' (y aquí todas las precisiones de ser y tener de G. Marcel), el nivel de lo incondicional, tan acertadamente estudiado por K. Jaspers.

Sólo he tocado dos 'realidades' para ver su conexión con el esquema: conocer y amar, que en Aleixandre tienen gran importancia. Pero el esquema es válido en otros casos, por ejemplo, en la palabra o en el arte. A partir de este esquema se desprende una concepción del hombre distinta de la helenística y enlaza con el pensamiento oriental ya expuesto en occidente por Orígenes (por ejemplo) según la cual el hombre no es cuerpo y alma, sino 'cuerpo', 'alma' y 'espíritu' (habría mucho que precisar sobre esto, pero no es el lugar) y desde luego, siempre en intrínseca interrelación asuncionista sin menor precio de la materia.

Los acontecimientos en la vida humana, que correspon-

don el segundo y tercer nivel, se fundamentan en los hechos del primero. Es así: en el tiempo, donde se construye la eternidad. Es un tiempo continuo en el que el hombre navega, como si se deslizase en una tabla en la cresta de la ola y sólo en esa cresta pueda guardar el equilibrio y continuar de pie en la tabla deslizante. En ese equilibrio de posición erecta asume la temporalidad y todo lo circundante intentando darle estatuto de ser, de seguir siendo: esencializando; de ahí que, la tensión ascendente hacia el tercer nivel, o tal vez más allá (no sabemos), sea posibilidad auténtica de ser.

En la siguiente gráfica trato de representar esta expansión ascendente en la temporalidad anclada en el presente continuo, vértice del cono que se amplía:



En el apartado que sigue nos acercaremos a la problemática de la expresión poética - la palabra.

## 2. EXPRESION - LA PALABRA .

Una de las preocupaciones fundamentales del pensamiento contemporáneo se centra en el problema de la palabra. ¿Cuál es la esencia de la palabra?, ¿a qué responde su naturaleza? , ¿cuál es su sentido último?, ¿cómo ha de ser considerada en el conjunto del problema del hombre?, ¿cómo se vincula a la cuestión de la intersubjetividad?, ¿cuál es la relación con el silencio?. Todas estas son preguntas que hay que plantearse en el sustrato del lenguaje poético. Para adentrarnos en estas cuestiones me ha parecido de particular interés al pensamiento de Merleau Ponty, quien ha dedicado largas horas de meditación al ahondar en la palabra. A las primeras aproximaciones con base en el pensador francés siguen aproximaciones a partir de la poesía misma: la palabra en palabra poética alexandrina. Con estos datos sumados a los del primer apartado, estaremos en mejores condiciones para abordar, después, la cuestión de la imagen poética. Así, este segundo momento de la investigación se desfracta en varios otros momentos.

Me ha parecido interesante estudiar este tema de la palabra vuelta sobre sí misma: en el pensador, que con su palabra habla de la palabra en una búsqueda de verdad vertida en cauces enérgicos de expresión, intentando domar el lenguaje para comunicarnos un saber, y en el poeta, que en palabra poética trata de descubrir la palabra, respondiendo al saber profundo que de ella tiene o barrunta. Ambos están inmersos en el

mundo instaurado por la palabra, son deudores de él y exploradores de senderos nuevos por donde camina el avance de la captación de lo que las cosas son.

## 2.1. Fundamentaciones generales.

Maurice Merleau-Ponty afronta con radicalidad el problema de la palabra disintiendo de dos posturas para él insuficientes: empirismo e intelectualismo.

La dicotomía concepto-término o pensamiento-palabra ha de ser superada: "Es necesario que, de una manera u otra, la palabra y el vocablo dejen de ser una manera de designar el objeto o el pensamiento, para ser la presencia de este pensamiento en el mundo sensible, y no su vestido, sino su emblema o cuerpo."<sup>41</sup> Según el esquema objeto → pensamiento → palabra → comunicación, -de corte griego- como pasos sucesivos, aunque distintos, en secuencia causa-efecto, nuestras palabras serían reflejo de nuestros pensamientos y nuestros pensamientos de los objetos percibidos. Simplificando el proceso y a primera vista, parece que las cosas son así: el mundo interno que comunicamos depende en su origen de un estímulo externo. Fundamentado en su análisis fenomenológico de la percepción, Merleau-Ponty entiende esta como corporalidad en un estar contrastante. Hemos de superar también el esquema interioridad-exterioridad y objetividad-subjetividad. Afirma en otra parte: "No puede decirse de la palabra ni que sea una 'operación de la inteligencia' ni que sea un 'fenómeno motor': es por entero mo-



tricidad y por entero inteligencia".<sup>42</sup> Bajo la 'significación' conceptual de las palabras se descubre una significatividad existencial, que no sólo traduce las palabras, sino que las habita y es inseparable de ellas. Quiera con esto decirse que, palabra y 'concepto' separados como momentos distintos, haciendo referencia a un sentido del vocablo por el 'verbo mental', están realmente unidos. Ni siquiera el sentido vendría dado por el objeto, sino que sería un fenómeno indiviso donde el sentido va inmerso en el acontecer: "La palabra o los vocablos portan un primer estrato de significación adherente a los mismos, y que ofrece el pensamiento como estilo, como valor afectivo, como mímica existencial, más que como enunciado conceptual".<sup>43</sup> El sentido está en la palabra, es consustancial a ella y el lenguaje no es un mero paralelismo exterior de los procesos intelectuales; su vínculo con el sentido no es exterior, sino que en la palabra misma se inaugura el sentido, como perteneciendo a un todo en el que tal vocablo está inserto o que tal lenguaje da. El carácter sólo 'racional' de este fenómeno se rebasa y los aspectos de sentimiento y tendencia han de tomar parte. "Admitirían una relación exterior si estuviesen dados temáticamente; en realidad están envueltos uno dentro del otro, el sentido está preso en la palabra y ésta en la existencia exterior del sentido".<sup>44</sup>

En el vértice del sentido se supera: "tanto el intelectualismo como el empirismo".<sup>45</sup>

El lenguaje deja de desempeñar un papel de mero signo; hay un sentido propuesto, esto es: una estructuración a partir de un centro: "El lenguaje es, presenta, o, mejor dicho, es la toma de posición del sujeto en el mundo de los significados"<sup>46</sup>; "El sentido estaba presente en todas partes, pero en ninguna parte pro-puesto por el mismo"<sup>47</sup>. El 'proponer, configurar, es la labor del hombre en el lenguaje. El hombre vehicula las significaciones en el lenguaje y les da sentido. El sentido está en la base de toda operación lingüística. Saussure ya había hecho notar que los signos individualmente nada significan los términos sólo marcan una separación de sentido entre cada uno de ellos y los demás. La palabra alienta siempre sobre un fondo de palabras y ahí juega su juego. El 'signo' sólo dice algo, en tanto se perfila sobre otros 'signes': "es la relación lateral del signo lo que hace significativo a cada uno de ellos, el sentido no aparece, entonces, mas que en la intersección y como el intervalo de las palabras"<sup>48</sup>. Sólo comprendemos por la interacción de 'signos', cada uno de los cuales, tomado individualmente sería equívoco. La constante colisión de los términos en el lenguaje, hace que se apunte el sentido, pues la sola denominación de un objeto, le arradica de aquello que de individual y de único tiene. Estamos aquí ante una comprensión constelacional del lenguaje, en la que todos los elementos son necesarios y en su juego dinámico colisional hacen que brote la luz.

Habla también, Morleau Ponty, repetidamente, no sólo

de las significaciones directas de los términos, sino más bien de su silencio o del hueco logrado por las palabras, donde el sentido se va haciendo presente, de tal manera que, la ausencia de un signo sea un signo: "... El lenguaje dice imperiosamente cuando renuncia a decir la cosa misma".<sup>49</sup> Volveré sobre este aspecto con mayor detenimiento al hablar de la palabra creadora.

Para el pensador francés, la palabra es gesto que da sentido a sí mismo. Por sentido gestual del vocablo entiende el sentido 'emocional', como otra manera de cantar el mundo, del que exprimiría su esencia. El hombre modela el mundo según él: un mundo que está ahí, es asumido por el hombre que lo llega de sentido: "Habría que indagar, pues, los primeros esbozos del lenguaje en la gesticulación emocional por la que el hombre superpone al mundo dado el mundo según el hombre".<sup>50</sup> El gesto sería la manera como nuestro cuerpo actúa, y así también los sonidos que emite se revisten de un sentido, sentido significativo ya incluso más allá del propio emisor. Se explica así la existencia de las distintas lenguas. Las palabras, dentro de ellas mismas, no responderían a una arbitrariedad, sino a un modo de habérselas gestualmente y de acuerdo a la constelacionalidad del lenguaje -por otra parte-, unas se deberían y condicionarían a las otras. El hecho de hablar, como otros gestos humanos: reír, llorar, etc., responde a un mundo de sentimiento (tónico inteligente) que se encarna en gesto.

Existe una relación entre lenguaje y ambigüedad humana. El animal no habla; no porque no tenga los instrumentos fisiológicos necesarios (el loro repita), sino porque no tiene nada que decir (en el sentido significativo). Guardando las distancias, algo parecido acontece con el enfermo mental: "Schneider (el paciente) no siente nunca la necesidad de hablar, su experiencia no tiende nunca hacia la palabra, nunca suscita en él un interrogante, un problema, , nunca deja de poseer esa especie de evidencia y de suficiencia de la realidad que ahoga todo interrogante, toda referencia a lo posible, todo acombro, toda improvisación."<sup>51</sup> El riesgo del hombre al no encontrarse instalado en el mundo, lo empuja a ser creador, y de esa manera supera al mundo, o si se quiere: lo amplía. Entiéndase tal ampliación como asumir la condición de lo 'natural'. Hay un desvío, que en el caso del lenguaje, nada tiene que ver con la simple representación mental de lo 'natural', pues en este caso; el hombre simplemente no hablaría. Es porque hay una puerta abierta, un espacio adelante; algo no solucionado, que el hombre hable. "En el hombre, todo es fabricado y todo es natural, como quiera decirse, en el sentido de que no hay nada, un solo vocablo, una sola conducta, que no debe algo al ser puramente biológico y que al mismo tiempo no rehuya la simplicidad de la vida animal, no desvíe de su sentido las conductas vitales, por ser una especie de escape y un genio del equívoco que podrían servir para definir al hombre"<sup>52</sup>

La comprensión de la palabra establece un paralelismo

con la problemática del cuerpo que, no es; ni la acumulación de partículas —aunque estuviesen enlazadas por procesos definidos—, ni estáticamente permanece en lo que es, sino que deviene en un sentido que muestra o habla, reencontrando todos los demás objetos en el 'milagro de la expresión'. El proceso es inverso al usualmente admitido: las cosas adquieren significación cuando las nombro. El problema de la palabra quedaría insertado en el horizonte del cuerpo: "medio permanente de tomar actitudes... medio de nuestra comunicación, tanto en el tiempo como en el espacio".<sup>53</sup>

## 2.2 Palabra constituida.

Merleau Ponty distingue entre la palabra creativa y otra que podríamos llamar constituida.

La palabra constituida es aquella en que usualmente nos desenvolvemos, y que es deudora de la creadora. La palabra constituida coheren las significaciones disponibles; los actos de expresión anteriores que establecen un acervo común al que refiere la palabra actual. La mayor parte del tiempo nos mantenemos en esta lengua constituida dándonos significaciones disponibles, limitándonos a dar equivalencias: las significaciones ya estarían dadas.

Es interesante la relación de esta palabra con el pensamiento: al expresarse locuentemente, nos da la impresión de

transmitir un pensamiento que de hecho, ya había sido constituido como palabra; e incluso, tal pensamiento, formado por palabras ya dadas y combinadas, no sería mas que un pensamiento segundo. El esfuerzo de comprensión de estos pensamientos segundos sería mucho menor.

La palabra dada se me presenta como un almacenaje del cual hago uso según mi conveniencia. Esta palabra constituida ha dado ya anteriormente el paso de la expresión, es material 'usable'.

La palabra hablada se concreta en cultura, como es - fuerza común. Es un ámbito que se enriquece por la constante dinamicidad creativa del hombre; palabras que, una vez dichas, aumentan lo logrado y se constituyen en adquisición cultural. Estos ámbitos adquieren la existencia para sí como sedimentación de los actos de la palabra, en los que el sentido informalado se produce y traduce al exterior.

"El acto de expresión hace constitutivo un mundo lingüístico y un mundo cultural, hace volver a ser lo que tendía más allá".<sup>54</sup> Merleau Ponty se remonta a la consideración metafísica, entendiendo el límite del lenguaje constituido, como el límite del ser: se realiza así un 'rescate' ontológico.

Los vocablos están ahí y yo puedo esforzarme en ellos, puedo escogerlos y entrelazarlos. En el momento de hablar se me presentan como un entramado que he de dirigir, y el ha-

carlos presentes nos recurrir a un fichero, sino marcar un itinerario. La memoria es, en este sentido: "no la conciencia constituyente del pasado, sino un esfuerzo para volver a abrir el tiempo a partir de las implicaciones del presente".<sup>55</sup>

Parecida función cumple la 'imaginación': "Mi poder de imaginar no es más que la persistencia de mi mundo alrededor de mí".<sup>56</sup>, y el 'mi mundo es 'mi palabra': la persistencia de mi palabra es mi poder de imaginar.

Podemos ampliar esta visión en el campo cultural, y la memoria no sería sino el hacer presente la palabra antes dicha por otros. "Lo que la naturaleza no da, la cultura lo proporciona. Las significaciones disponibles, los actos de expresión anteriores, establecen entre los sujetos hablantes un mundo común al que se refiere la palabra actual y nueva como se refiere el gesto al mundo sensible. Y el sentido de la palabra no es más que la manera con que ésta maneja ese mundo lingüístico o como modula en ese teclado unas significaciones adquiridas".<sup>57</sup> Las significaciones adquiridas se le presentan como a elegir para configurar el nuevo sentido.

### 2.3. Palabra creadora.

La palabra creadora es aquella en la que la intención significativa se halla en estado nascente; parte de la palabra dada, pero la lleva más allá. Este llevar más allá hay que entenderlo en sentido estricto, no como el desapeje de una in-

cógnita (icógnita que tendría varios valores definidos por datos conocidos a cuyo conjunto o ecuación tal incógnita pertenecería), sino como una nueva aparición de otro nivel por la fuerza de una instancia superior.

Es interesante notar cómo Merleau Ponty usa expresiones poco definidas refiriéndose a tal instancia: "Cierta sensación que no pueda definirse con ningún objeto natural";<sup>58</sup> "zonas de vacío";<sup>59</sup> "cierto hueco";<sup>60</sup> "ley desconocida del sujeto o del testigo exterior";<sup>61</sup> para indicar la novedad de lo que está aconteciendo y que, por su misma naturaleza, no es antes sabido.

En el fondo, estamos otra vez en el límite del ser y la nada. "(la existencia) quiere recuperarse (se rejoinde) más allá del ser y por eso crea la palabra como soporte empírico de su propio no-ser".<sup>62</sup> Este soporte empírico lo es 'siendo' y de ahí que la palabra sea: "el exceso de nuestra existencia a propósito del ser natural".<sup>23</sup>

El hueco que había aparecido como intervalo, en la colisión de los vocablos, siendo portador de sentido; aquí es succionador que polariza las significaciones hacia nuevo sentido: este hueco es precisamente el silencio. "Nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, mientras no encontremos, debajo del ruido de las palabras el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio. La palabra es un gesto,



y su significación un mundo".<sup>64</sup> El lenguaje propiamente creador "transforma la palabra en silencio".<sup>65</sup>

Quisiera ahora transcribir un gesto que se refiere a las relaciones del lenguaje hablante y hablado, o lo que es lo mismo: la palabra constituida y la creadora. Pondré entre paréntesis los sufijos "ra" o "da", según se aluda en el texto a la palabra constituida o creadora de manera que, combinándolas se comprenderá mejor la intención del autor, que se esfuerza precisamente en un lenguaje creador: "Esta apertura (ra) siempre recreada en la plenitud del ser (da/ra), es lo que condiciona así la palabra del niño como la del escritor (ra) la construcción del vocablo como la de los conceptos (da). Tal es esta función que adivinamos a través del lenguaje (da/ra), que se reitera (da) se apoya (da) en sí misma (da) o que como una oleada se acumula (da) y se recoge (da) para proyectarse más allá (ra) de sí misma (da)".<sup>66</sup> Nótese cómo Merleau Ponty ha tenido que recurrir a la imagen (ola) para explicar cierto aspecto, sintiendo pobre el sentido recto de los términos.

Cuando habla de la palabra creadora, Merleau Ponty se refiere repetidamente a las primeras palabras del hombre, al filósofo y al poeta. Indudablemente, también habla de otras manifestaciones creadoras, como la pintura o la música, sin embargo; estas formas de expresión artística tienen un lenguaje distinto al hablado, por lo que toca a la amplitud de las significaciones preestablecidas: "... en la música no hay ningún vocabulario presupuesto, el sentido aparece vinculado a la pro-

sencia empírica de los sonidos, y es por eso que la música nos parezca muda".<sup>67</sup> El trabajo con la palabra como materia de expresión, reviste caracteres distintos: "En el caso de la prosa o de la poesía, (comparados con la pintura o música) el poder de la palabra es menos visible, porque tenemos la ilusión de poseer ya en nosotros, con el sentido común de los vocablos, lo que se precisa para comprender cualquier texto ... El sentido de una obra literaria, más que hacerlo el sentido común de los vocablos, es él el que constituye o modifica a éste. Se da, pues, ya sea en el que escucha o lee, ya sea en el que habla o escribe, un pensamiento dentro de la palabra que el intelectualismo no sospecha".<sup>68</sup>

El poeta o el filósofo se encuentran en el límite del mundo (en sentido propio) en el umbral de lo ya existente (del lenguaje como constituyente de mundo) y ante una instancia-silencio de algo que está más allá; a la vez, los medios expresivos están en un más acá ya establecido. La tarea del poeta y del filósofo, como colisionadores de sentidos en vistas a nuevos sentidos, es estar en la cresta de la cultura: "... cada artista emprende su tarea desde el principio, tiene un nuevo mundo por ofrecer, mientras que en el orden de la palabra, cada escritor tiene conciencia de enfocar el mismo mundo del que los demás escritores se ocuparon ya, el mundo de Balzac y el mundo de Stendhal no son como planetas incomunicados, la palabra instala en nosotros la idea de verdad como límite pre-

sunto de su esfuerzo".<sup>69</sup> Por ser la palabra constitución de mundo en sedimento cultural de amplitud mayor: "... puede hablar se de la palabra, mientras que no puede pintarse de la pintura ... todo filósofo ha soñado con una palabra que las terminaría a todas ...".<sup>70</sup> Se trata de una expresión sobre la expresión: una expresión potenciada.

Cuando la palabra es verdaderamente creadora, 'habita' y abre nuevas perspectivas de edificación (Heidegger), de aquí que distienda al hombre y lo envuelva en el gozo.

#### 2.4. Palabra y alteridad.

Hemos visto que la palabra es un gesto humano, y como tal, es una apertura transcendente que invita a la comprensión del sentido por parte de quien presencia el gesto: "... forma la definición del cuerpo humano el que se apropia, en una serie indefinida de actos discontinuos, núcleos significativos que superan y transfiguran sus poderes naturales. Este acto de transcendencia se encuentra, primero, en la adquisición de un comportamiento, luego en la comunicación muda del gesto: es gracias al mismo poder que el cuerpo se abre a una conducta nueva y la hace comprender a unos testigos".<sup>71</sup> Se trata de una revelación; de un descorrer la cortina, que muestra una forma de estar en el mundo. Añádase a este la condición particular de la palabra dentro de los gestos: su decantación amplia en cultura, iluminando significaciones: "Lo que solamente es verdad -y just

tifica la situación particular que suele hacerse del lenguaje es que, sola entre todas las operaciones expresivas, la palabra es capaz de sedimentarse y constituir una adquisición intersubjetiva".<sup>72</sup>

La comunicación, sin embargo; no se realiza por una relación significado-significante; sino por una reciprocidad de intenciones y gestos; estamos en el plano de la conducta y de la apelación a una cierta manera de estar en el mundo: "La comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y las intenciones legibles en la conducta del otro ... El gesto está delante de mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo en los que me invita a reunirme con él. La comunicación se lleva a cabo cuando mi conducta encuentra en este camino su propio camino. Hay una confirmación del otro por mí y de mí por el otro. Hay que restituir aquí la experiencia del otro ...".<sup>73</sup> Al responder a la apelación, mi manera de estar en el mundo, de alguna manera se empareja a la del otro y viceversa, siendo un momento recíproco, ya que mi gesto es también apelante a su manera de estar con el mundo. Nótese aquí lo lejos que estamos de las ideologías y al aparecer de una cierta distancia o respeto, que restituye la experiencia del otro.

El lenguaje deja de ser medio o instrumento, convirtiéndose en una "manifestación, una revelación del ser íntimo

y del vehículo psíquico que nos une al mundo y a nuestros semejantes".<sup>74</sup>

Situados en esta perspectiva, vimos antes, que la palabra creativa arranca propiamente de un cierto 'hueco', que vendría a ser el propio silencio o el verdadero silencio. En la relación gestual-palabra con el otro, es también un vacío quien atrae el movimiento de la palabra: "No es con 'representaciones' o con un pensamiento que, primero me comunico, sino con un sujeto hablante, con cierto estilo de pensar y con el mundo que él enfoca. Así como la intención significativa que ha puesto en movimiento la palabra del otro no es un pensamiento explícito sino cierto hueco que quiere colmarse, igualmente la prosecución por mi parte de esta intención no es una operación de mi pensamiento, sino una modulación sincrónica de mi propia existir, una transformación de mi ser. Vivimos en un mundo en que la palabra está instituida".<sup>75</sup> Tan no entendemos a nivel de ideología o pensamiento, que el proceso exige una modulación sincrónica de mi existencia (y de la del otro); esto no es sino transformación de ser. En otras palabras: el ser avanza por la palabra, y desde este punto de vista: la palabra instituye y está instituida.

Cuando existe la 'modulación sincrónica de la existencia', estamos en el ámbito del amor como ser en dualidad o pluralidad, respetando el 'estilo de ser', 'el mundo enfocado' y su 'intención significativa'. Un respeto que en

distancia acoge y se encamina comunitariamente a colmar el 'huevo', en prosecución de su sentido y del otro en mi sentido. Ambos sentidos, por la fuerza misma de las cosas, se tocan. La atracción de esa "ley desconocida del sujeto o del testigo exterior y que se revela en ese mismo momento en ellos",<sup>76</sup> al existir auténtica actitud creadora, logra que la palabra vaya siendo coincidente. Hablo de creación en el sentido más estricto: instauración del ser en el tiempo y en el espacio; verdadera labor trascendente. "Hay que reconocer, pues, como un hecho último esta potencia abierta e indefinida de significar -eso es, a la vez de captar y de comunicar un sentido- por la que el hombre se trasciende a un comportamiento nuevo, o hacia el otro, o hacia su propio pensamiento a través de su cuerpo y de su palabra".<sup>77</sup>

## 2.5. Palabra poética sobre la palabra.

Palabras<sup>78</sup>

"Pero no importa que todo esté tranquilo.

(La palabra, esa lana marchita.)

Flor tú, muchacha casi desnuda, viva, viva

(la palabra, esa arena machacada).

Muchacha, con tu sombra qué dulce lucha

como una miel fugaz que casi muestra bordes.

(La palabra, la palabra, la palabra, qué torpe vientro hinchado.)

Muchacha, te has manchado de espuma delicada.

Papel. Lengua de luto. Amenaza. Pudridero.

Palabras, palabras, palabras, palabras.

Iracundia. Bestial. Torpeza. Amarillez.

Palabras contra el vientre o muslos sucias.

No me esperes, ladina nave débil,

débil rostro ladeado por repesas

sobre un mar de nácar sostenido por manos.

Nave, papel o luto, borde o vientre,

palabra que se pierde como arena."

En las primeras dos estrofas, Vicente Aleixandre mira la palabra a distancia, en la tercera; toma partido respecto a determinada palabra.

La primera estrofa gira en torno a dos ejes: la palabra hablada y hablante. La palabra hablada aparece en los versos entre paréntesis. Nótese cómo usa palabras habladas que consideradas separadamente nada nos dirían (lo mismo sucede con las imágenes): lana, arena, torpe, marchita, vientre, machacada, etc.; una vez colisionadas, apuntan a intención de hablarnos de la palabra constituida: arena machacada, lana marchita, torpe vientre hinchado. El poeta mira así la palabra que se usa, la que se repite; la que nace creativa. Véase por ejemplo la cuádruple repetición: palabras, palabras, palabras, palabras, que denota este uso y aspecto de lenguaje gastado. Los adjetivos marchita y machacada, apuntan tam-

bién a un aspecto negativo. Las tres imágenes escogidas nos dan otros aspectos de la palabra *vanal*: *lana* (que se repasa) *marchita* (como flor que muere), *arena* (pisada y recorrida), *vientre* (hinchado, lleno de aire). La imagen es palabra sobre la 'palabra'; al hablar de la palabra hablada, el poeta usa palabras no antes habladas.

Los versos que no aparecen entre paréntesis, nos hablan de otro tipo de palabra, que se aleja descendiendo de la constituida: la palabra destructora; la que disminuye el ser. Nótese el empleo de términos con contenido ético: 'Amenaza', 'Iracundia', ...y la presentación de aspectos negativos: 'Pudridero', 'Torpeza'. Al hablar de la muchacha (límite de inicio de la palabra creadora) repite 'viva, viva'; cuando se refiere a la palabra destructora dice 'lengua de luto'.

En la tercera estrofa el poeta se aleja de la palabra negativa; proclama que nada tiene que ver con ella; no acudirá a su encuentro: 'no me esperes ladina' pues 'se pierde como arena'. El lenguaje no creador es ajeno al poeta y el destructor le provoca repulsa. Todas las imágenes: 'nave dulce', 'borde o vientre', hablan de la palabra constituida. El mar de nácar se emparenta con la espuma de la primera estrofa y el papel donde se escribe (Aleixandre suele escribir sosteniendo las cuartillas con la mano izquierda).



El moribundo.<sup>79</sup>

I Palabras.

"El decía palabras.

Quiero decir palabras, todavía palabras.

Espanza. El amor. La tristeza. Los ojos.

Y decía palabras,

mientras su mano ligeramente débil sobre el lienzo  
aún vivía.

Palabras que fueron alegres, que fueron tristes,  
que fueron soberanas.

Decía moviendo los labios, quería decir el signo  
aquel;

el olvidado, ese que saben decir mejor dos labios,  
no, dos bocas que fundidas en soledad pronuncian.

Decía apenas un signo leve como un suspiro, decía  
un aliento,

una burbuja; decía un gemido y enmudecían los labios,  
mientras las letras teñidas de un carmín en su boca  
destallaban muy débiles, hasta que al fin cesaban.

Entonces alguien, no sé, alguien no humano,  
alguien puso unos labios en los suyos.

Y alzó una boca donde solo quedó el calor prestado,  
las letras tristes de un beso nunca dicho."

El poema habla de la palabra desde la perspectiva de  
alguien que está muriendo y recorre las palabras que instaura

ron o no mundo. Se esfuerza por decir 'el signo aquel', 'el que saben decir mejor dos bocas ... fundidas'. El gesto de la palabra se acopla al gesto del beso en un mismo sentido.

La vida toda del hombre como esfuerzo por decir 'La palabra'; la última: la que daría sentido a todas las demás; a todo. El poeta nos comunica ese esfuerzo como suspiro; como gemido; como aliento: 'moviendo los labios'.

Merleau Ponty habla de la ley desconocida que conforma o desencaja el juego de la palabra en dimensión creadora. Alexandre habla de 'alguien'; alguien que pone sus labios en los del moribundo.

## II Silencio.<sup>80</sup>

"Miró, miró por último y quiso hablar.

Unas borrosas letras sobre sus labios aparecieron.

Amor. Sí, amé. He amado. Amé, amé mucho.

Alzó su mano débil, su mano sagaz, y un pájaro voló súbito el la alcoba. Amé mucho, el aliento aún decía.

Por la ventana negra de la noche las luces daban su claridad

sobre una boca, que no bebía ya de un sentido agotado.

Abrió los ojos. Llevó su mano al pecho y dijo:

Óíame.

Nadie oyó nada. Una sonrisa oscura veladamente puso

su dulce máscara  
 sobre el rostro, borrándolo.  
 Un soplo sonó. Oídme. Todos, todos pusieron su  
 delicado oído.  
 Oídme. Y se oyó puro, cristalino, el silencio."

En las primeras líneas del poema se nos da el final  
 del intento de la palabra buscada: amor.

La relación palabra-silencio se muestra al final del  
 poema en un culmen de expresión: '... se oyó puro, cristali-  
 no, el silencio'. Es el 'hueco' que finalmente se hace pro-  
 sente; el vacío que succiona la significación. Contrasta es-  
 te silencio con la reiteración de la solicitud 'oídme' de  
 tal manera, que la intuición parece apuntar al silencio como  
 palabra plena y final.

Es interesante notar que estamos en el momento de la  
 muerte; en un momento límite; y entonces, ya no se bebe de  
 un 'sentido agotado'. Las significaciones a nivel constituido  
 se agotan también: 'y nadie oyó nada'.

La palabra.<sup>81</sup>

"La palabra fue un día  
 calor; un labio humano.  
 Era la luz como mañana joven; más: relámpago  
 en esta eternidad desnuda. Amaba

alguien. Sin antes ni después. Y el verbo  
brotó. ¡Palabra sola y pura  
por siempre - Amor - en el espacio bello!"

En claro parentesco con el génesis, el poema nos habla del inicio o irrupción de la palabra en el mundo, que aparece como 'relámpago' en la eternidad desnuda. Una nueva luz que se presenta en el mundo. La palabra tiene una fuerza de iluminación, que antes no se daba en el 'espacio bello'.

Lo más importante a destacar es la relación palabra-amor. El poeta se expresa con distintas imágenes: 'La palabra fue un día calor', (fue) un labio humano". Cuando alguien 'amaba', entonces: 'brotó el verbo'. Hay un enlace esencial entre el amar y el verbo o palabra. El poema termina destacando la palabra Amor, con mayúscula y separada en el epígrafe ocupando el centro, y su carácter de eterno: 'por siempre'.

Estamos aquí ante la palabra propiamente creadora, que es comunicación y en última instancia: amor.

En otro poema: "La oreja - la palabra" con una múltiple riqueza de imágenes<sup>82</sup>: 'cueva oscura', 'relámpago fijo', 'noche iluminada', 'firmamento', 'clama como campana'. Me detendré en las imágenes de las dos últimas estrofas, a mi parecer, de especial interés en el decir de la palabra, en el estudio de la imagen alexandrina y del mundo a que apunta:

"La palabra es un hilo  
de voz, y es una madre.  
Y es un niño esperando.  
Y es un padre en su fregua.  
Y es un carbón brillando.  
Y es un hogar que ardiendo quema las voluntades,  
y nace el hombre nuevo."

Hablaría aquí de una imagen progresiva cuyo hilo de atención ascendente potencia los elementos:

madre → niño → padre → fragua → voluntades  
ardor  
→ nacimiento → hombre nuevo.

La imagen nos revela toda una constitución de mundo basada en el poder de la palabra por intensificación de elementos que desembocan en una plenitud del ámbito humano y de las relaciones que en él se dan. De esta manera, el 'habitar' precede al 'construir' semántico y el poeta es auténtico creador de realidad en sentido estricto.

**La otra estofa dice:**

\*Palabra de los hombres que hace al fin un domingo.  
Muchachas que descienden de las lomas queridas,  
de las muy esperadas.  
Muchachos que les dicen palabras como auroras,  
como besos redondos.

becos como horizontes o palabras cantadas.  
 Palabra o coro cierto con las manos prendidas,  
 en el diáfano día."

La palabra efectivamente responde por el mundo. Esta imagen constituye un todo descriptivo que se potencia mutuamente. La distinción significado/significante se agosta aquí de tal manera, que muestra su insuficiencia, y la frontera es difícil de delimitar por ser la palabra eso (la realidad) a que alude también la palabra en determinados momentos. Llegamos a lo que las cosas son, no por su definición genérica específica, no por su acotación causal; sino por el acontecer palabra en el hombre. Porque la palabra hace un do mingo, y el poeta confunde (en el buen sentido) palabra y bo so, palabra y manos prendidas, palabra y diáfano día.

## 2.6. Imagen.

En las notas anteriores he utilizado con frecuencia el término imagen, que se irá acotando al hilo mismo del avance del estudio. En el primer apartado, ya mencionaba la 'imagen' en su sentido originario: como un 'dar paso', 'hacer lugar', 'dejar aparecer'; en esta misma línea, quiero añadir que, 'i magen' implicaría modulación de significaciones en potenciación de sentido y juego de elementos dentro de una misma estructura (sistema). La 'subimagen' no es independiente: am-

plía el alcance de la anterior imagen y profundiza en la realidad constelacionalmente. Así, el acercamiento que intento a la poesía alexandrina, es de tipo 'sineidético', vocablo de filiación griega, que en el pensamiento contemporáneo aparece para indicar un tipo de análisis estructural de unión de los distintos elementos (notas) sin perder de vista su vinculación jerárquica o su carácter analítico desvelador de realidad o verdad.

La imagen, desde este punto de vista, no sería sólo un material de la signitividad semántica (frente a la signitividad de ritmo), sin ser factor constructivo medular de la poesía.<sup>83</sup> Tampoco se deslizaría al plano de lo irreal o de lo irracional, pues ahonde en realidad colocándose en el de suyo de la cosa o intente a partir de otra 'cosa nueva'.<sup>84</sup>

Tinianov entiende la imagen como un desprenderse de la objetividad al aflorar los indicios fluctuantes a expensas del fundamental de la palabra. Si la palabra 'objetivo' cae en lenguaje hablada, no habría problema. La dificultad parece cuando esa 'signitividad semántica' se desvincula de lo 'objetivo' entendido como realidad, ya que, como antes dije, la imagen es inauguradora de realidad. Desde este punto de vista, la signitividad semántica (significatividad) es factor constructivo medular de la poesía.

En las líneas siguientes voy a seguir de cerca, con cierto detenimiento, algunas ideas de Carlos Bousoño con ánimo

mo de clarificar lo que entiendo por imagen.<sup>85</sup> Utilizaré las comillas cuando le cite directamente: "el irracionalismo o simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, si no en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. Esta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta, esto es, no se relaciona ni con la literalidad ni con el significado lógico del enunciado poético: su relación únicamente existe con respecto a un significado oculto (oculto también por supuesto para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poética, y que sólo un análisis extraestético (que el lector como tal no realiza, ni tiene por qué realizar), podría descubrir". Entiendo la palabra no como portadora de conceptos (esquema escolástico), ni como portadora de asociaciones irreflexivas (otra vez aquí está jugando el esquema conceptista) sino como develadora de realidad. No habría entonces significado 'oculto', habría un sentido mostrándose, y desde luego, en ese momento de actualidad, no oculto al poeta (aquí hay que tener en cuenta lo dicho respecto a la transcendencia, apertura, ser y misterio). Tampoco oculto al lector, que precisamente en acercamiento estético (develador de verdad-belleza) descubre, o más exactamente: co-crea o devela, precisamente en la creatividad-palabra. Entiendo por emoción: un cambio tónico en aprehensión de realidad, que deviene en sentimiento (



(sentido) para desembocar en determinación de realidad (voluntad tendente) expresión. Es decir; emoción es ese preciso momento que, físicamente (físico en acepción zubiriana), sigue a la impresión de realidad; provoca un sentimiento (realidad determinanda) en integración a una estructura de sentido analéctico: realidad determinada. Vuelvo aquí a insistir sobre la acepción de realidad (siguiendo a Zubiri) no como lo estímulo; sino como el 'de suyo' de las cosas. Y ahí es donde se sitúa la verdadera poesía de todos los tiempos. Continúo con Bousoño: "Hasta el período que llamamos así ('contemporáneo') ... la emoción artística era resultado de que previamente el lector se hacía cargo de la significación lógica. En consecuencia, primero 'entendíamos' y después, precisamente porque habíamos entendido, nos emocionábamos. El gran cambio que introduce la poesía, el arte en general, de nuestro tiempo, consiste en volver del revés, en una de sus vetas esenciales, esta proposición, pues, ahora, en esa veta de que habló, primero nos emocionamos y luego 'entendemos', (cosa que, por otra parte, es, desde el punto de vista estrictamente estético, innecesaria por completo). Dicho de otro modo: el 'entendemos', entendemos porquenos hemos emocionado, y no al contrario, como antes ocurría". Como se desprende del entramado de la investigación presente, no comparto la perspectiva de polarización 'entender' y 'emocionarse'. En la cita anterior, el entender está mirado sólo como conceptualización y la emoción como 'irracional'; mal quedaría el

'polvo enamorado' de Quevedo, poeta siempre contemporáneo. Pienso que nos emocionamos porque entendemos, porque hay una aprehensión intoligente (donde también la emoción es momento) y, según mi punto de vista, ese 'entender' es estrictamente necesario estéticamente, ya que de otra manera no hay presencialización (desvelación, para Heidegger) de verdad-belleza.

Explica después Boussoño su idea de 'símbolo', que es medular para explicar lo que entiende por poesía: "En el 'primer tipo' (que coincide exactamente con lo que pronto voy a denominar aquí 'símbolo de disemia heterogénea', o con mayor simplicidad, 'símbolo heterogéneo', luego me ocuparé de esta otra clasificación de mayor especificidad), en ese 'primer tipo' aunque lo esencial sea la asociación irracional (esto es, no consciente) con su consecuencia emotiva, existe también un significado lógico, que no tiene nada que ver con el primero, con el irracional asociado, y hasta le es a veces, en cierto modo, opuesto (de ahí el nombre de 'simbolismo heterogéneo' que abreviadamente le concedemos), por lo que la emoción (relacionada con la significación irracional) se nos aparece como 'inadecuada' con respecto a lo que lógicamente ha expresado el poeta". Aquí, es de suma importancia lo que las palabras van queriendo decir enclavadas en una concepción determinada de lo que las cosas son; Boussoño entiende así 'irracional' como 'no consciente'; mientras la 'consciencia' para nosotros es un momento del proceso sentiente inteligente,

sobre todo a nivel de impresión de realidad. Muchas veces lo 'racional' acaba limitándose sólo a lo que hemos visto como aidos; se concluye necesariamente con una dicotomía: racional-irracional, lógico-emotivo, consciente-preconsciente, real-irreal. Sigamos el ejemplo que Bousoño da a continuación:

"Cuando Lorca escribe:

Los caballos negros son.  
 Las herraduras son negras.  
 Sobre las capas relucen  
 manchas de tinta y de cera.  
 Tienen, por eso no lloran,  
 de plomo las calaveras  
 ...  
 Jorobados y nocturnos  
 por donde anidan ordenan  
 silencios de gome oscura  
 y miedos de fina arena

Las expresiones 'caballos negros' contribuyen al clima negativo de toda la estrofa (he ahí la 'inadecuación emocional')! Pienso precisamente está la adecuación emocional y que no aparece como "'inadecuada' con respecto a lo que lógicamente ha expresado el poeta"; y es que, el poeta, aquí no ha querido expresar 'lógicamente', es decir, con lenguaje hablado. La misma idea se manifiesta más adelante: "Pero, pese a existir un significado conceptual perfectamente entendido por el lector (negrura de 'caballos' y 'herraduras') sigue en pie el

aserto de ininteligibilidad y de prioridad emocional que antes establecíamos como propias de la revolución estética contemporánea". El significado de entender los caballos como negros (color, y no más) y situarse en lenguaje hablado es precisamente lo inadecuado; aquí, sí que se daría inadecuación o ininteligibilidad de la poesía. Para entender aquí la expresión poética hay sólo que dejar el espacio libre, dar lugar, dar paso en virtud de la imagen y esto es precisamente 'inteligir, aprehender unitariamente en virtud de inteligencia sentiente. Bousoño traduce el concepto de emoción de F. Brontano (Cf. su nota 9, p. 31) enclavado en la doctrina de la intencionalidad que después desarrolló Husserl, y así, concibe la emoción como significativa o como versión afectiva de un concepto. Esta doctrina de la intencionalidad es el postrer aloteo de un intento de explicación gnoseológica de la realidad sin que se haya podido 'cruzar el puente'. Heidegger y Zubiri llevan más lejos las 'teorías del conocer' husserlianas como sentido-verdad en intencionalidad existante o como sentir inteligente. Bousoño se prende de su concepción de la 'emoción' para afirmar que, imágenes como 'los muslos cantan' carecen de todo significado inmediatamente inteligible, y que, para entender, tendríamos que interrogar a la emoción, que 'previamente' hemos experimentado. Esto se daría en lo que llama "segundo tipo de irracionalidad" (símbolo homogéneo). Al hablar de esta imagen alejandrina dice: "Así, cuando Alejandre dice: 'mientras los muslos cantan', el hecho de cantar

los 'muslos' carece de todo significado inmediatamente intoligible, y el que podemos reconocer en la expresión sólo aparece en nuestra mente tras interrogar a la emoción que previamente hayamos experimentado".<sup>86</sup> Desde mi punto de vista, esa expresión poética: 'muslos cantan', tiene significación inmediatamente intoligible; obviamente, superadora de lo estímulo para tocar 'realidad'. Aparece aquí otra vez lo llamado caracter analéctico de la imagen, como asumidora en integración y presencializadora de lo real: del 'de suyo' de los muslos del cuerpo humano en amor. (Claro que aquí la imagen está fuera de su contexto y se percibe menos toda su fuerza y develación de realidad).

Pasamos ahora a otro tema de opinión contrastada: la subjetividad y el papel del lector. Dentro del "segundo tipo de irracionalidad", en la "imagen visionaria", Boussoffo dice: "se trate pues de imágenes irracionales y subjetivas".<sup>87</sup> El punto de la 'irracionalidad' ya lo analizamos antes y no está desvinculado de la 'subjetividad'. La 'subjetividad' se contrasta con la 'objetividad' y, para no caer en el puro relativismo: "todo lector debe percibir ... tales asociaciones".<sup>88</sup> es decir, lo que en otros autores se localiza como 'consenso universal de las mentes'. La separación conciencia/objeto es aquí irremediable: "La coincidencia (de los términos de la imagen) no reside, pues, propiamente, en los objetos en cuanto tales, sino en sus respectivas asociaciones, las cuales,

además, no son percibidas por nosotros a nivel lógico, sino emotivo. Pero en cuanto a que todo lector debe percibir, aun que sea de ese modo, tales asociaciones, podemos hablar, con pleno derecho, pose a todo, de objetividad".<sup>89</sup> He de decir, que no podemos hablar de realidad como un mero estar ahí estímulo y en eso hacer consistir su objetividad (que en el texto de Bousoño juega también un juego como opuesto a relativismo). Si por objetivo se quiere entender también 'real'; la impresión de realidad es una formalización distinta de la estímulo. El criterio de verdad (muy cercano ya aquí al de realidad) no es un consenso, sino una aprehensión en realidad de inteligencia sentiente en apertura. Indudablemente que el proceso de creación poética se da en un 'sujeto' y que el lector también es un sujeto; desde este punto de vista podemos hablar de subjetividad, pero no como cercana a relatividad o mejor, relativismo, y así en contraste con realidad (lo objetivo para algunos). Hablo de subjetividad como sistema sustantivo que crea y lee poesía: el hombre. Así, lo que Bousoño llama 'simbolizado' y yo entiendo como 'notas', no es un "equivalente emocional y sintético"<sup>90</sup> de cualidades, sino realidad. No es necesaria una labor de "introspección racional", porque nos hallamos frente a un hecho (realidad) y no frente a un "problema"<sup>91</sup>, o mejor dicho: nos hallamos frente a un acontecimiento.

El poeta confía, espera, presenta; cree en la inteli

gibilidad 'inmediato' y en ella se fundamenta la poesía como comunicación. Alexandre desea ser entendido por todos los hombres y así lo dice en su poema "Para quien escribo"; escribe para todos los hombres, incluso para los que no lo leen; porque todos viven, sienten, inteligen y tocan lo real:

"...

Para todos escribo. Para los que no me leen sobre  
todo escribo. Uno a uno, y la muchedumbre.

Y para los pechos y para las bocas y para los oídos  
donde, sin oírme,  
está mi palabra.

...

Para tí, hombre sin deificación que, sin quererlas  
mirar, estás leyendo estas letras.

Para tí y todo lo que en tí vive,  
yo estoy escribiendo."<sup>92</sup>

En relación con el esquema ontoantropológico fundamental, es obvio que la palabra poética se nos presenta primeramente como un hecho en la temporalidad presente y en el espacio. Como una actividad de los órganos de fonación y el oído, al igual que en el continuo escrito que siguen nuestros ojos, el lenguaje poético 'es' en ese momento. En este primer nivel podemos registrarlo en un espectrógrafo o transmitirlo al través de la línea telefónica, el papel o la onda.

En un segundo nivel, la palabra poética es pasado y futuro; dice y condensa historia comunitaria y personal. Cuando es lenguaje a nivel anímico - estímulo propaga vida en concepción, crecimiento y expansión; en formalidad de realidad propaga vida eterna, y aquí entramos en el tercer nivel, donde la significatividad de la palabra poética está entramada en el ser; en el sentido del ser. Al animal le sucede morir, pero la muerte no es acontecimiento en él. La apertura del lenguaje en el tercer nivel es lo que hace posible la poesía.

Con frecuencia se ha discutido si el poeta es un comunicador o un hacedor; tal polaridad no se da. Creación y comunicación no son dos cosas separables en urgencia de verdad. Sucede así, que en ese afán comunicador de verdad, el poeta, muchas veces se siente pequeño, pequeño ante el hacer y las variantes de la obra o poema entre las cuales habría una óptima para decir las cosas: "Y disculpe con su benevolencia el lector al poeta, que se equivoca siempre al elegir, y no porque lo haga del todo mal, sino por la casi tarea imposible".<sup>93</sup>

El poeta es serio con su quehacer; siente una grave responsabilidad, porque se sabe respondiente a la verdad de las cosas. En el ejercicio de su libertad: eligiendo tales palabras, tales imágenes y su conformación, conlleva el compromiso de esa elección. Muchas otras veces, al saber elegir se va dando al hilo mismo del proceso hacedor y así, en el len-



guaje mismo se abren las posibilidades de opción. El hecho del 'buscar' alexandrino responde a un 'encontrar' en el ejercicio mismo de la búsqueda (pragnosis), de ahí que, al pasar del tiempo, en seria expresividad, escalona travesaños hacia penetración de lo que las cosas son: es este 'ser' que va habitando en la expresión poética. Heidegger llama al lenguaje "la casa del ser".<sup>94</sup> La palabra da el ser diciéndolo.

El lenguaje hablante es destino, destino histórico personal y colectivo. Poetizar es una fuente primigenia del lenguaje. El cambio, la renovación, el verdadero avanzar se da en la poesía y la filosofía. La metamorfosis acontece preferentemente por la vía "de la poesía y de la filosofía".<sup>95</sup> El lenguaje poético es así, morada y camino en la búsqueda del hombre: Si la poesía habla en imágenes no es porque uso un lenguaje figurado sino porque "hace ver".

La imagen es simplemente presencialización, presencialización de lo suprasensible en lo sensible: "... la forma, en poesía, no es cárcel ni ornamento: es sencillamente la justa y coloreada apariencia visible."<sup>96</sup>

Otro gran poeta, percibe también el carácter presencializador; es decir: que realidades de los niveles superiores se muestran en el primer nivel y nos abran las posibilidades de adentrarnos en lo hondo: "Poesía como arte de la poesía: forma de una encarnación. Podríamos escribir esta palabra con mayúsculas: misterio de la Encarnación. El espíritu

llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreducible al intelecto en estas bodas que funden idea y música."<sup>97</sup> Esta presencialización no es vicaria, no es una representación; se trata de una presencialización inmediata en la materia y así: directa. El poema da paso a 'la cosa': "Cuando se tienen las palabras para ello, la 'cosa' para la cual las palabras tenían que ser encontradas desaparece sustituida por el poema".<sup>98</sup> Nótese que Eliot dice 'tenían que ser encontradas'; está aquí, otra vez la personal exigencia del poeta en responsabilidad.

La maestría en la elección es una tarea de aprendizaje largo. A medida que se avanza en la edad se expresan las cosas más hondas de la manera más simple. El poema, que es el campo de juego en el cual el autor ha entrado en contacto profundo con la realidad, se simplifica en recursos, no en hondura. El poeta es consciente de esta 'difícil facilidad': "Escribir con palabra sencilla de materia compleja quizá sea situación de madurez."<sup>99</sup>

Esta elección constante en el quehacer del poeta deviene en elegancia imprimiendo una manera de vérselas selectivamente con el lenguaje: estilo. Y a fuer de esfuerzo: madurez. Ahí está siempre el 'enigma' como incitador de creación: "Para Góngora la poesía, en todo su rigor es un lenguaje construido como un objeto enigmático."<sup>100</sup>

La manera como en selectividad de lenguaje se va respondiendo al enigma, hace que el lenguaje no sea sólo medio de comunicación, sino el lugar donde se hace presente la persona y su corporeidad.

## 2.7. Imagen - corporeidad: Primera incorporación de "En un vasto dominio."

Las páginas siguientes intentan ver el entramado de la imagen alexandrina como presencialización de la corporeidad humana presencializadora, a su vez, de niveles más profundos en el hombre.

Los pasos en el análisis serían: descomposición en elementos (imágenes), integración y plenitud en cada parte y consecuentemente en la totalidad. No es que Vicente Aleixandre haya planificado en reflexión la estructuración que para el análisis sugiero, sino que está parece desprenderse a la luz misma de los poemas. Son poemas relativos a la corporeidad y que ocupan la primera parte del libro "En un vasto dominio". Por tratarse de un análisis de tipo sineidético, que antes expliqué, y no lineal o de aspectos divididos materiales-formales, la estructuralidad le confiere aceleración, y a medida que avanza supongo y asumo. En este sentido, el análisis no apunta al lenguaje artístico sino al 'estético' y aquí su conexión con el registro belleza-verdad.

## 2.7.1. La cabeza.

"El polo ceroso inicia  
 la verdad humana.  
 Por allí ardiera un día,  
 y aún sigue delatándose aquí el fuego.  
 La terraza que asoma,  
 frente humana ante el mundo,  
 guarda estricto, acaso ignorado, ¿quién lo ha visto  
 vivir?,  
 el laberinto más noble de la materia.  
 Desciende aún la masa triste.  
 Dudó un momento, se adelantó: inquiría.  
 Facultad del olor. Nariz humana.  
 Allí la materia del mundo, invisible, irradiante,  
 se concentra, y embriaga.  
 Es una nube solo  
 el mundo y lo aspiramos.  
 ¡Material! Los sentidos,  
 o el espíritu puro.  
 ¿La verdad? Solo es una.  
 Pero descende lento su perfil y se escinde:  
 oh boca que aquí oímos.  
 Boca que besa sola toda entera la vida,  
 boca que guarda solo ese músculo puro  
 que hace el son que no vemos.  
 ...

Todo como una flor queda aquí erguido,  
 por tí cuello delgado que sostienes los pétalos.  
 Testa o materia humana que da olor y en la luz se  
 distingue.

Porque no se disuelve. E la luz obstinada, mineral,  
 reserba el mañana: el futuro guarece.  
 Señal tú la más alta del vivir de los hombres,  
 prenda tú la más cierta de su quehacer sin fin."<sup>101</sup>

De arriba a abajo, Aleixandre recorre la cabeza humana. A la vez que un recorrido espacial es éste un recorrido genético, que del pelo parte deteniéndose en las aberturas como ventanas de cara al mundo.

Los primeros cuatro versos hablan del pelo en la imagen del fuego; inicio de la verdad humana en un origen ígneo de arder primero que se continúa hasta ahora. Imagen de origen cósmico que alude a la incandescente formación de la tierra. El pelo 'brotó ardiendo' y ese arder continúa todavía en el hombre. Los mechones de la cabeza son llamas encendidas y brasas. Aleixandre dedica una atención más amplia al pelo y su realidad que se abre en un poema más amplio ligado a las cuatro primeras líneas del poema-gozne 'la cabeza':

"El pelo surge y lucha;  
 brotó ardiendo. Oh millones.  
 Allí quemó su origen.

(el cosmos alumbrándose.)

Por él el hombre aún arde,

abrasa sus orígenes

y aquí termina: humes...

Son rubias llamas, vivas,

morenas bracas, lenguas,

o rojas lumbres, altas.

El fuego, el fuego existe.

Mirad la frente hermosa

y ved su pelo súbito,

extraño, ardido, indómito,

crecer, crecer, sin tasa.

El humo está en los ojos,

rastrea aún en la barba

y oscuro quema en sombras

que, ocultas, aún abrasan."<sup>102</sup>

El crecimiento del pelo es incesante como un fuego devorador. Los verbos que en la imagen hogan son de continuo avance: 'brotó', 'crecer'; un elemento de sorpresa existe en su aparición: es 'súbito', 'extraño', 'indómito'. Toda una serie de palabras de vinculación ígnea (concentramos hasta tres en el pequeño poema) hace que penetremos en este ardiente clima, con todo lo que el fuego supone de maravilla, de cambio sustancial o elemento único de origen de todas las cosas (Presocráticos) en su constante mudanza. Dos verbos en protó-

rito marcan el inicio del proceso: 'brotó', 'quemó', para continuar en un presente que acentúa la realidad de lo que es.

La misma imagen del fuego se alarga en humo a medida que descendemos por el rostro, como si el primer ardor de la frente se disminuyese en cejas, pestañas y barba: 'el humo está en los ojos / rastrea aún en la barba.' No sucede lo mismo con la frente a la que el pelo pertenece: 'ved su pelo súbito'. En la frente está propiamente el origen del fuego, es ahí donde propiamente existe: 'El fuego, el fuego existe'; es la interioridad de la frente ('cuyo interior abrasa') el núcleo del incendio donde aparece el cosmos alumbrándose; realidad de la frente que matiza con dos nuevas imágenes, ya en este momento desprendidas del vínculo ígneo alumbrador de la inteligencia, para fijarse en su relación con el mundo y la realidad estructural biológica del pensar: 'terrazza que asoma, / frente humana ante el mundo /... el laberinto más noble de la materia'.

De las otras partes: ojo, nariz, oreja, boca, hemos hablado al referirnos a los sentidos. Quedaría su integración.

Volvemos al primer poema sobre la cabeza: a manera de cierre, el poeta nos habla de la cabeza integrada: los sentidos todos y su vertiente inteligible en el enclave material. La imagen totalizadora que presenta es la flor:

cabeza y virtualidades	——→	flor
cuello	————→	(tallo)

(Utilizo el paréntesis para indicar el término no dado pero presente).

En su corporeidad, la cabeza no es dañada por la agresividad de la luz como sucede en otros compuestos. La luz, que ha jugado un papel en el pelo, el ojo, el interior, y como inteligencia, adquiere nuevas cualidades aludiendo al quehacer del hombre: el guarecerle en su continuado avanzar vital.

La cabeza toda llega a ser esa flor que despiden virtudes: 'señal tú la más alta del vivir de los hombres' (plenitud).

#### 2.7.2. Las extremidades.

En este apartado tomaré como guía el poema "El brazo" y girando en torno a él: "La mano", "Mano de poeta viejo", y "El interior del brazo".

Transcribo primeramente los poemas, para tenerlos presentes en tensión y realizar a esta luz el análisis sincrónico, tomando elementos de cada uno en imágenes e integración.

##### El brazo.<sup>103</sup>

"Primero fue desde el tronco la aventura,  
el proyecto,  
la insinuación lentísima y robusta: el hombro duro.  
Un empujón de la materia solo;  
dentro, cerrado, poroso, decidido,



un surtidor de hueso puro: el húmero.

En seguida la llave, el giro delicado,  
la posibilidad abierta, destinada y útil  
al mismo tiempo: el suavísimo codo numerario,  
casi infinitamente móvil  
frente a la redondez del horizonte.  
Luego el enlace más fino, dúo de voluntad así lo-  
grado.

así disparado,  
doble relámpago de hueso  
en suspensión sin fin: cúbito, radio.  
Y dando en el blanco, deteniéndose, vibrando  
en la palma, su prolongada vibración suavísima:  
los dedos.

Onda casi invisible que perdura  
todavía, estrellada y dispersa, con materia  
y origen reconocibles.

Desde el hombro a la uña: una herramienta  
del mundo, un prodigio de voluntad  
material. Un suceso sin fin.

¡EL brazo humano!

## II

Pero no. Todo es solo la misma  
carne o masa  
obedecida, que como una ola pura  
cubrió la arena o hueso de ese brazo.

Hasta llegar caliente, viva en la mano extendida  
y allí doblar como una onda que muere  
salpicando, ya rota entre los dedos.

El brazo así completo nació y puso  
su peso mineral sobre la tierra.  
Movi6 el agua, plant6 el 6rbor, quebr6 el cerco  
de la masa uniforme: el mundo inerte.  
Hizo el fuego, tejio el lino imprevisto,  
forj6 el hierro, fund6 la rosa viva.  
Iz6 la rosa viva, el faro vivo.  
Rasg6 la tierra y derram6 los trigos  
como un oc6ano verde sobre el mundo.

Se alz6, en su fin la mano, y otra mano  
desde el confin lleg6, estrech6: cercaban  
la redondez entera del planeta.  
!Dos manos estrechadas, con su brazo,  
rode6ndola,  
eran l6mite vivo de la tierra!"

La mano. 104

"Es el esfuerzo humano, ciertamente.  
Ved esa mano que abre cinco dedos.  
O que separa tierra y mar, y avanza el dique.  
La que sobre las teclas liger6simas  
pasa como un vapor acuoso, y se irisa el sonido.

O cae, y estalla  
 todo el fragor del mundo. O más, y queda  
 ahí  
 el silencio temblando.

Es la mano que alza  
 con la palanca el mundo,  
 y yergue torres, como un deseo infinito,  
 o barre como un viento las dunas, las arenas,  
 y las ondas avanzan.  
 Oh, minuciosamente contar pudo esa mano  
 las hierbas de este monte,  
 o dormir en el fin de ese brazo que levantó esa  
 cúpula, y ahí brilla.

He aquí el puente ferrado que se armó hierro a hierro,  
 arco para la vida de esta ciudad, y la mano durmió:  
 joven aún vese.

Es la que derribó el árbol: el baobab, sequoias, las  
 ceibas araucarias... Hierro al fin de los dedos  
 para el beso final que mata o ama.

La que botó esa nave, sin más que empujar suavemente,  
 la que con los dos brazos sujetó catedrales, la que,  
 más temerosa,  
 armó castillos, sostuvo almenas, coronó torres ilusorias  
 labró espumas de piedra e hizo llamas  
 duraderas, con roca solo, por noches infinitas.

La delicada mano sucesiva  
 que acarició ese rostro, también otro y el mismo.  
 La que asomó al balcón y miró la esperanza de unos  
 ojos verdes.

La que dijo 'te amo', mientras tumbó en un talle.  
 La que desnudó la espalda y alumbró sangre, y gimió  
 en muro oscuro.

Esa que luego cogió con fuerza ese arado y labró  
 duramente,  
 tenazmente esa tierra, su hija mucho más que su madre.  
 La que desvió el río o expulsó el mar  
 o asedió al fuego huido. La que después  
 bajó el abismo y extrajo extraña sombra, y la prendió,  
 ¡y ardiera!

Mano que suavizada ordenó fuegos fatuos  
 y con ellos movió ruedas y espumas.  
 Y hubo un canto de acero largamente en la tierra,  
 y la materia irguióse dominada y distinta.

Mano de piel rugosa, con un monte en su palma,  
 Pero no: mano solo para un botón justísimo.  
 ¡Nunca lo toque! Mano que haría saltar el mundo.  
 Mano quieta en la sombra, terriblemente injusta.

Oh, mano, mano humana que fue amor, o sería.  
 Brilla el esfuerzo humano como una paz durable.

Mano que en otra mano dichosamente pócase,  
mientras todas las manos a esta tierra cercaran."

Mano del poeta viejo.<sup>103</sup>

Febrilmente aún escribes.

Dices, con esa mano desnudada,  
del bien o el mal, con el trazo finísimo.  
Dubitativo a veces, firme o suave.  
Con un temblor de luz: tinta oscurísima.

El hueso casi asoma.  
Se ve tu piel, más fina  
que nunca, denunciarlo.  
Tiembra sutil, se adapta.  
El late, casi aéreo.  
Poroso, está vecino  
del aire, y casi tócalo.  
Sólo un boco o materia  
separa hueso y aire,  
y allí están prometidos, casi viéndose .  
Oh el amor unitario  
de la materia, oh luces.  
Y aquí el hueso se agrega  
y aún; goga y toma  
y empuña, y traza: escribe.  
La luz, la luz derrama. "

El interior del brazo.<sup>106</sup>

Algo se aúna, exige.

Exige un cruce por el arduo paso: la muñeca.

Allí mezclados, alguien

diría que sin orden,

desfilan cautamente los azules,

los blancos, remejiéndose.

Un túnel, cauce, foso,

por donde o oscuras cruza

la humana voluntad rumbo a su origen.

En secretas corrientes pasan allí delgadas

las órdenes, tirantes,

hasta su cumplimiento. Y anegadas y enjutas

como un rayo se alumbrant leon, emergen!

En el rico alimento

que imparto, y color sirve.

O enjutas cuando suben

en confusión, y vibran:

un relámpago, y basta.

Por ese estrecho cauce sube toda

la delgada verdad que aquí se aquietas:

como una flecha oculta

corre por ese brazo y va a los centros.

Hombre o aire en que pasa

la desprendida flecha

y el corazón la acepta. ¡Allí, vibrante!

Por ese brazo rosa, blanco, cárdeno,  
azul, va el iris, rojo  
solo en su paroxismo,  
mas la escala secreta, la luz completa pasa  
y despoja en los poros.

Brazo de voluntad  
humana. Sí, materia  
que algo estruja, y obtiene.  
Allí el músculo sufre  
una prisión: ya se forma.  
Casi elegante aduce  
su exhalado poder: quehacer exigente.

El mundo, ahora ofrecido, masa ciega,  
inerte: allí un destino.  
En él el brazo cúmplase.  
El mundo, hijo del brazo;  
consecuente verdad. Tú padre: el hombre."

Aleixandro recorre el brazo, desde su nacimiento en el tronco hasta los dedos de las manos. Al hilo mismo de este recorrido, quisiera hacer notar la intensificación palabra-imagen de la realidad misma de esta extremidad.

El hombre es 'aventura', 'proyecto', 'insinuación' len

tísima'. Son imágenes situadas a nivel del hombre, por lo que connotan de conciencia y esperanza de realización.

Del húmero habla como 'empujón de materia' en la línea de dinamicidad y repentinidad, que en otras poesías de esta Incorporación hemos visto. La adjetivación 'poroso', 'decidido' termina con esta palabra donde aparece por primera vez el juego de la voluntad. El húmero es también, en bellas imágenes fontanales, 'surtidor de hueso puro'.

El codo es 'llave' (imagen instrumento- posibilidad). Se enfatiza su carácter funcional al hablar de una posibilidad abierta, destinada y 'útil'. El duro hombro va ya a medio camino de transformación suavizante y así, el codo será 'giro delicado'. Empieza a abrirse todo el campo de las posibilidades que ha de tener el brazo completo. La movilidad de su giro, hace que el codo se sienta 'infinitamente móvil', movilidad no ociosa, sino referida a la 'redondez del horizonte'. Tenemos ya aquí insinuada la inserción del mundo en el campo de la extremidad, como lo estuve en el de los sentidos.

En el radio y cúbito, el giro delicado es 'enlace más fino', que prosigue la línea de perfeccionamiento a medida que se avanza al extremo. El aspecto volitivo, antes sugerido, se patentiza en la expresión: 'duo de voluntades'. Se trata de una imagen unitaria de materia-brazo y potencia humana en su afán decisivo, pues los dos huesos obedecen a instancias decididas.



En la línea del primer 'empujón' del hombro, y del húmero como 'surtidor de hueso', son ahora radio y cúbito: 'relámpago de hueso'.

Los distintos acercamientos a las partes del brazo, han sido introducidos por palabras que indican continuidad: 'enseguida', 'luego', hasta llegar a la mano, donde el proceso culmina 'dando en el blanco'. Pero antes:

La muñeca: El puente es difícil, pues viene luego la complejidad de la mano. El poeta destaca esta compleja función unitiva de la muñeca: 'Algo se aúna, exige. / Exige un cruce por el arduo paso'.

La mano. El temblor de la materia en despegue, por la fuerza de la estructuración, vibra aquí con especial intensidad: 'prolongada vibración suavísima que se detiene en la mano', 'silencio temblando'. Con la mención de la palabra 'onda' y su acabamiento estrellado: 'onda casi invisible que perdura estrellada', se inicia una nueva imagen que adquirirá resonancia amplia.

El contacto de las extremidades con el mundo, en la mano llega a extrema avanzada; podríamos distinguir cuatro vertientes:

a. Mano transformadora de mundo. En variadas y múltiples imágenes recorre Aleixandre la realidad de la mano: 'separa tierra y mar, avanza el dique, sostuvo almonas, yergue

torres, barre dunas, hizo llamas, cogió el arado, derribó el árbol, labró ...'. La mano tiene un poder creacional en el mundo. Hay en este enmarque dos imágenes que quiero destacar por parecerme bellas en su concentración de 'mundos': 'he aquí el puente ferrado que se armó hierro a hierro/ ... Hierro al fin de los dedos'. Los puentes, torres y todas las construcciones donde la estructura de hierro cumple una importante función, retrospectivamente están en los dedos, porque por ellos el hombre las ha edificado. Es una imagen que asume al hombre en su dimensión de faber.

'La que bató esa nave, sin más que empujar suavemente' El leve toque de la mano delicada de la madrina, que después de bautizar el buque lo empuja tenuemente, deslizándose éste hasta el océano. Acontecimiento que recoge todos esos momentos de otras manos humanas que el barco hicieran.

b. Mano bélica. La mano del hombre no sólo crea; también destruye. La mano que 'hizo llamas', que 'armó castillos' que 'desnudó la espada' y la que 'alumbró sangre'. Mano poderosa como la anterior, pero con un poder destructivo, que puede hacer desaparecer en un instante todo lo que la transformadora ha logrado: '... Mano solo para un botón justiciero. / ! nunca lo toque! Mano que haría saltar el mundo.'

c. Mano que odia. Alexandre apura los límites de la realidad última de la mano como elemento de un mundo de sentido, y establece la disyuntiva límite: 'Beso final que mata o

ama'. La mano en su contacto textual es aquí beso y nos recuerda la imagen, también bipolar, de la boca amarga o palabra baso. La negación concreta del otro, que se extrema en muerte, no es sino el borde del odio. Odio a veces existente en el hombre y que, desesperadamente, ha atormentado siempre al poeta; es la mano que 'bajó al abismo', la que 'extrajo sombra'; imagen que repite potenciándose: 'mano quieta en la sombra, terriblemente injusta'. Quieta, sin el movimiento que tiende a estrechar vínculos, a crear; esto es ya una injusticia, pues se le disminuye o anula en sus posibilidades.

d. Mano amor. Es la mano que, 'suavizada ordenó fuegos'. 'Mano que otra mano dichosamente p<sup>o</sup>sease'. El rechazo no existe ya, tampoco la destrucción; hay acogida y cobijo, pluralidad y presencia del otro. Mano que sinestésicamente mira y dice: 'La que asomó al balcón y miró la esperanza en unos/ojos verdes', la que dijo 'te amo- mientras tembló en un talle'.

Los cuatro aspectos que de la mano he señalado, con, de hecho, dos en paralelismo inclusivo de imagen del actuar humano:

mano destructora --> odio

mano creadora -----> amor

En la segunda parte del poema 'El brazo' y en la última estrofa de la primera, se habla ya del brazo completo, integrado y presentado en cuatro imágenes ya antes aludidas.

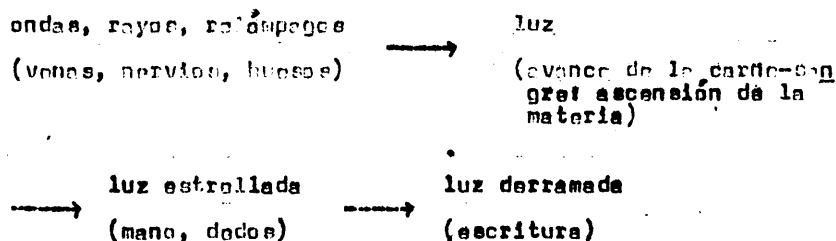
a. Imagen herramienta. Instrumento de distintos queha cereos, antes -aunque en forma distinta- ya aparecidos en la ma no. Es una vinculación brazo-cultura en perspectiva antropoló gica: 'Hizo el fuego, tejó el lino, forjó el hierro...'. En el binomio 'fundó la rosa viva / izó la rosa viva', los verbos que sustituirían a plantar y crecer, dan una particular carga humana al proceso (sólo los hombres 'fundan cosas', o 'izan' por ejemplo, banderas) más allá de lo que por sí haría el ambi to vegetal. Es, así, en su encaje humano, como el brazo se reg liza plenamente en su trabajo con el mundo: 'Desde el hombro hasta la uña: una herramienta del mundo'.

b. Imagen voluntad. Enclavado en el hombre, sometido a su dominio, el brazo está integrado en el sentido tendente que la materia participa: 'prodigio de voluntad material', carne o masa obedecida'.

c. Imagen mar. Surgida en destellos que recorren los distintos poemas, su conformación completa sería:

ola (onda) —→ arena —→ rompe salpicando  
carne masa —→ hueso —→ mano - dedos

d. Imagen luz. Aparece principalmente en "Mano del po eta viejo" y en "El interior del brazo", con un matiz positivo de colaboración carne-hueso y su interioridad recorrida por hilos lumínicos: luz derramada, que se vierte en la pala- bra del poeta o su escritura. La imagen sería:



Las distinciones anteriores no significan que Vicente Aleixandre siga lineal y separadamente estas imágenes; su riqueza consiste, con frecuencia, en combinar elementos y completarlos en distintos poemas, esta es precisamente la sinclisis, que no sólo el proceso de integración ha de tener en cuenta; sino, todos los otros elementos que en el apartado se han mostrado, y los de cada uno de los apartados analizados interrelacionados entre sí integradoramente. De esta estructura ha de brotar la luz-sistema, que a la plenitud e iluminación conduce. Entonces aparece la belleza, porque la cosa 'verdadera'.

Aleixandre, como auténtico artista, no es sino ciego (en el buen sentido) del proceso en el que está inmerso. La grandeza de un artista consiste, precisamente, en esta disponibilidad y dominio de sí y de los elementos expresivos, para lograr transparencia que da paso a las realidades profundas. De aquí la fuerza interior del poema aleixandrino, y el que desemboque, frecuentemente, en plenitud encarnada en las palabras, cuya significatividad se ilumina a la luz del sentido

todo del poema en el aspecto lúdico de sus elementos.

Como ejemplo de lo dicho, tomemos una de las estrofas de los poemas analizados e intentemos ver sineidáticamente:

"Es la mano que alza  
con la palanca el mundo,  
y yergue torres, como un deseo infinito  
o barre como un viento las dunas, las arenas  
y las ondas avanzan."<sup>107</sup>

Integramos rápida, de un solo golpe y tensionadamente distintos aspectos estudiados, mentándolos sólo con una palabra que abrirá su ángulo y tratemos de ver integradoramente la estrofa con sus imágenes y referencias a la vez: ondas, carne, masa, rayo, transformación, ascensión, voluntad, herramienta, guerra, mundo, horizonte, acción, brazo, arena, hueso, conductos, ola, ... Dejemos todo esto por un momento, sin palabras ni referencias 'mentales': silencio, silencio repleto: sobrecogimiento; tocamos hondo. Eso es la mano.

Decíamos que el poema alexandrino desemboca frecuentemente en plenitud, y así sucede con los poemas aquí analizados y cuyas líneas finales son: 'el mundo, hijo del brazo' (Ser), (de "Interior del brazo"); 'la luz, la luz derrama' (Verdad), (de "Mano del poeta viejo"); 'Mano que otra mano dicho-ramente póngase mientras todas las manos a esta tierra coronan' (Amor), ("La mano"); 'Dos manos estrechadas con su brazo,

rodeándola,/ gran límite vivo de la tierra! (Amor) ("El brazo"  
II); '...Un suceso sin fin./ ¡El brazo humano!' (Infinitud) ("El  
brazo" I). Estamos en el ámbito de lo transcendental.

Hemos visto las 'extremidades superiores', pasamos a-  
hora a las 'inferiores' según aparecen en dos poemas: "La  
pierna" y "La pisada humana".

La pierna.<sup>108</sup>

I

"A veces

una robusta afirmación

toma la forma de la pierna humana.

Erguido un árbol cruje, se abre súbito,

se dispersa en ramaje.

Pero la pierna es concisión y no predice

rama, vapor o nube.

Desde la inicial finura (el árbol es ancho en su base)

se concentra al ensancharse fuerte,

y en su daga se agolpa;

un momento creyárase

que allí se iba a acabar; sigue, persigue

su misma soledad, con un esfuerzo

de nueva concentración nudosa alcanza

su más compacto instante.

Allí junta, podría por dentro jugar, resbalar cual  
partirse,

pero con nueva decisión toda su fuerza viva se contra-  
 contra ensanchándose,  
 todavía despacio, y muscularmente se abre rauda  
 hacia un cielo inmediato: el fin o techo o tronco  
 o templo de estar de los hombres.

## II

Así hemos visto crecer  
 la pierna fuerte  
 o la pierna templada,  
 la pierna femenina que delicada asciende,  
 igual pero más cauta,  
 o la erguida palabra hecha masa concreta  
 con que afirma el hombre.

No confundáis la piedra  
 con una pierna humana.  
 El pensamiento arriba, muy lejos, señorea  
 bajo, la nube efímera.  
 Para su pierna, el hombre  
 piensa casi en el cielo:  
 tan alto va su frente.  
 Mas si se inclina  
 con carga de trabajo,  
 con edad o con pena,  
 la materia es la misma,  
 y al final, sí, la pierna,  
 la cabeza, extendidas,  
 a un nivel mismo duermen."



Picada humana. 109

"Esa huella no es beso.

No es tampoco un gemido, un sollozo, una huida,  
un testimonio vivo que alguien deja.

Es la huella de un pie (picada humana)

El pie o la flor, el pie o la espuma, el pie o la  
gravitación total que pesa y cruje.

Allí en la huella, la suavidad de la planta. Allí  
la finísima estructura calcárea,

la delicadeza del pétalo, los cinco dedos que un  
momento reunidos compusieron la flor, volaron.

Aquí se miran.

Allí la rosa carne que cambió en la arena,  
pulsó: vibró el mundo; aljófa.

Allí todavía el pie desnudo, impreso como un beso a  
la tierra.

Allí la forma rebalta que se levantó con raíz in-  
stantánea y un momento se abrió en un cuerpo y  
dijo su olor, y se desvaneció.

Brilló con flor arriba, con locura suave...

Allí cabecó, criatura justa que hubo nacido, cre-  
cido, brillado, desaparecido,

en el momento irrepetible de la picada."

Si en el poema "El brazo" Alexandre habla también de

la mano y a él la asimila; en el poema "La pierna" no habla del pie. Sin embargo; en el otro poema: "La pisada humana", el pie aparece a partir de la huella.

Al pie se refiere como a estructura calcárea donde engarza la imagen carne-arena que vimos en "El brazo" aludiendo al hueso.

Encontramos también expresiones que coinciden con el tratamiento dado a la mano como vibración final: 'tembló en la arena', 'vibró el mundo'.

Otras tres imágenes completan la perspectiva: gravitación que pasa y cruje, espuma y flor. En los tres casos se trata del término de una estructura: en el primero, gravitacional, cuyos cimientos se conmueven; en el segundo, marino: de formación de la ola; y en el tercero: la completéz de un ciclo vegetal. El pie es también término de una estructura: el cuerpo humano. Las imágenes están entonces a nivel de sigtoma.

La imagen de la espuma se integraría a la marina, antes anotada, del estrellarse la ola en relación con la mano. El paralelismo mano-pie se establece a través de esta imagen vinculante.

La imagen de la flor se matiza varias veces: 'La delicadeza del pétalo, los cinco dedos que en un momento/ reunidos compusieron la flor ...', 'la rosa carne que tembló', 'dió

su olor'.

Antes vimos la imagen de 'flor' en relación con la cabeza. La vinculación no vendría dada por una posición espacial arriba-abajo (que en este caso es opuesta) sino por el tallo a partir de una tierra. El paralelismo vinculante de imágenes sería el siguiente:

tronco humano	→	cuello → cabeza
		pierna → pie
tierra	→	tallo → flor

En el poema encontramos también un verso clave que deslinda y también supone el saber de la flor como cabeza: '(el hombre) brilló con flor arriba'.

En el primer poema hay un progresivo deslindo de la realidad de la pierna a partir de lo que podría llamarse imagen contrapuesta (en cuanto a método de contrastación con otras realidades. La piedra, el árbol y la pierna, que coinciden en la concreción y en la 'robusta afirmación', son muy distintos entre sí.

El primer caso es obvio y el poeta nos lo prohíbe tajantemente: 'no confundáis la piedra con una pierna humana'. En el segundo nos dice Alexandre qué no son en la pierna las distintas características del árbol y así logra su diferenciación. La imagen contrapuesta progresiva sería la siguiente:

Árbol: cruje→ se abre→ ramaje→ (fronda)

pierna: concreción→ no rama→ no vapor → no nube

Me atrevo a interrelacionar nube-fronda partiendo del elemento 'nube' en el poema 'La cabeza' donde connotaba condensación y porque vuelve a aparecer en este poema, más adelante, como pelo del hombre. En esta última dirección entenderíamos una estructura arbolar: extremidades superiores, cuello, (ramas).

El poeta muestra directamente otra diferencia:

Árbol: 'ancho en su base'

pierna: 'inicial finura'

Numerosos verbos de movimiento, concentración y reflexivos, nos hablan de la pierna como de un proceso de auto-despliegue: 'se concentra', 'se ensancha', 'se agolpa', 'sigue', 'persegue', 'se concentra ensanchándose'. Se termina en el tronco que con ocos sucesivas y conjuntivas, califica Alejandro con distintas imágenes: troco: 'cielo inmediato o techo, o templo de estar del hombre'.

La rodilla no tiene el giro amplio del codo, pero sí el 'juego ... cual partirse'.

En la segunda parte del poema se distingue aún más la pierna: fuerte, templada, femenina: 'delicada asciendo más canta.

La imagen central de esta segunda parte, tiene un plano espacial y otro anímico vital. La cabeza humana descendiendo por la fuerza de la vida, hasta igualarse con la pierna a la misma altura y volver con ella a la tierra, tarde o temprano, una vez que la estructura se desorganiza y termina con la muerte: 'la materia es la misma.

Gráficamente sería así:

inteligencia — arriba-alta frente- cielo  
(conocer)

trabajo- edad- pena — — se inclina

duermen — — igualación pierna-cabeza  
(muerto)

Ambos poemas revelan la finitud del hombre y la realidad de la temporalidad. En 'Pisada humana' es la imagen de la huella que a su vez se define en subimágenes contrapuestas de no fijeza, sea algo positivo o negativo: 'no beso', 'no gemido', 'no sollozo', 'no huida', 'no testimonio'. También con la imagen cercana de la pisada en su instantaneidad y cabecero momentáneo ahí, de la criatura. Las mismas imágenes de la flor y de la espuma conllevan la idea de momento no duradero. En 'La persona' la finitud se enfatiza con la imagen antes vista del progresivo doblegamiento del hombre.

Como cierre a esta sección sobre las 'extremidades inferiores' podríamos integrar en las últimas de sus versos

finales. En 'Pisada humana': 'Momento irrepetible de la pisada' (Vida del hombre), y en 'La pierna': 'A un nivel mismo duermen' (Muerto). Estamos ante dos ultimidades.

### 2.7.3. El tronco.

Repaso aquí cuatro poemas: 'La sangre', 'El sexo', 'Vientre creador' y 'El vientro'.

La sangre.<sup>110</sup>

"Mas si el latido empuja  
sangre y en oleadas lentas va indagando,  
va repartiendo,  
por los brazos, hasta afinarse en yema;  
por las piernas hasta tocar la tierra,  
casi la tierra,  
sin alcanzarla nunca  
(una frontera, apenas una lámina,  
separa linfa y tierra, destinadas a unirse  
pero mucho más tarde.  
Oh bodas diferidas, mas seguras).  
Digo que si el latido empuja  
y por el brazo llega al extremo, y va alegre,  
refrescando, otorgando,  
con nueva juventud y se diría  
que con nueva esperanza ...

cuando vuelve va oscura

-sangre apagada y triste de los hombres-

sombra que por sus túneles regresa

a su origen continuo.

¿Cuál es su carga ?, dime.

Llegó a la mano y esta

ahora saltaba el pufio del arado,

o depuso una pluma,

o venía de enjugar la frente húmeda,

para la cual el hierro

activo -azada o pala o filo-

quedó un instante en sombra.

El riño alegre recogió la carga,

todo el conocimiento del esfuerzo oscuro,

y emprendió su regreso.

Sangre cargada de la ciencia humana

Hacia arriba, despacio,

como un inmenso lastre se adentraba

más en el hombre. Primero por su brazo,

oabio de su dolor, luego en su hombro:

¡cómo pesaba inmensa!

Luego, por su camino horizontal buscando a ciegas

el descanso, la fuente,

el manantial de luz, de vida: el fresco.

pozo donde lavar su oscura túnica

y levantarse nueva, suavemente empujada,

suavemente crñida, como orenda,  
 para emprender de nuevo, sin memoria,  
 su dulce  
 curiosidad,  
 su indagación primera, su sorpresa, su firme y pura  
 y honda  
 esperanza diaria.  
 Es la verdad que muchas veces en la boca aún destella  
 y se hace  
 una palabra humana."

El sexo.<sup>111</sup>

I

Pendiente de ese tronco  
 el fruto consta en vida.  
 Su materia consiente  
 una verdad durable.  
 En la sombra él madura,  
 si por siglos, finito,  
 y no cae sino cuando  
 el árbol rueda en tierra.  
 Fruto de carne o masa  
 de vida congruente,  
 pálido en su corteza,  
 nudosa nuez compacta.  
 La sangre ronda y pasa,  
 y ardiente sigue y vasa,



mientras el viento pone  
 la vida en llamas y arde  
 donde tiniebla absorbe.  
 Fije del sol que un rayo  
 descargará sin duelo  
 y estallará en la liza  
 dentro en la sombra exacta.  
 Oh, conjunción del fuego  
 con su materia idónea.  
 Fuego del sol, o fruto  
 que al estallar se siembra.

## II

Entre las piernas suaves pasa un río,  
 lecho insinuado para el agua viva;  
 entre la fresca sombra o un humo quedo  
 que en el terso crepúsculo está inmóvil.  
 Entre los muslos, solo el tiempo quieto,  
 el tiempo que no pasa, eternamente,  
 inmortal, sin nacer, entre las sombras.  
 Entre las piernas bellas solo un río  
 en el fondo se siente cruzar único.  
 Agua oscura sin tiempo que no nace  
 y que sobre la tierra desemboca.  
 Oh, hermosa conjunción de sangre y flor,  
 botón secreto que en la luz perfuma  
 el nacimiento de la luz creciendo

de entre los muelles de la bella echada.  
 Ruda monada o sol que exhala el día  
 naciendo de ese cuerpo dolorido,  
 presta al amor cuando el conit empuja  
 al adversario que agresivo avanza.  
 Misterio entonces del caso ardiente  
 cuando como en caricia el rayo ingresa  
 en la sima voraz y se haga noche:  
 noche perfecta de los dos amantes."

Vientre creador. 112

"El vientre está esponjándose.  
 Sin limos también urna,  
 y luces crecen, ruedan  
 y forjan. Vientre ardiendo.  
 De la materia solo  
 luz, materia es ignea.  
 Y el hombre nace lento.  
 Un punto, un punto solo.  
 Galaxia íntima, estrellas  
 corpóreas sucediéndose.  
 Formales, forma exigen,  
 obtienen, muestran, cantan.  
 El hombre, un pulso solo  
 de luces corporales,  
 dejadas, asustadas.

Y transparente, el vientre.  
 Allí infuso está el ojo,  
 la boca, el pie, la rosa,  
 está el perfumado claro,  
 la voz, la voz sonando.  
 Y el vientre, urna dichosa,  
 ronda en la noche y pasa  
 contra los cielos: siglos.  
 Oh luna casi eterna,  
 humana que trascurre,  
 origen, tumba y cáliz:  
 ¡tú siempre hasta los bordes!"

El vientre. 113

"El vientre tiene  
 una hondura de tierra  
 y allí el cuerpo se nutre como el árbol.  
 La ténue condición del hombre nunca,  
 nunca más clara.  
 Allí hay raíces, arroyos que pasan invisibles,  
 piedras oscuras, limos.  
 Y plantado está el hombre.  
 Allí se moja o nutre, de allí crece.  
 Externamente piénsese  
 que la materia se concentra aunándose  
 para dar en cintura.

Tirante, oculta el fango;  
 de todo, menos fuego;  
 todo arde frío y pasa, y todo queda,  
 revuelto en craso origen.  
 Aquí muy lento crece  
 el tronco. Surtió, surtió despacio  
 con un esfuerzo unánime.  
 ¡Distinto!, y sus raíces  
 resuelta vida toman, y trastornadas muestran  
 la suavidad ornada, donde el azul en viento las com-  
 prueba.  
 Verdad, verdad creciente.  
 Y el vientre envía vida.  
 Y sube en sabia clara  
 y es sabia colorida, y se hace pecho,  
 y allí se aire, girando.  
 Y más, y aún más envía,  
 y es son, rumor de voz: viento armonioso.  
 Y aún del vientre más vida,  
 y sube más y da luz: sus ojos puros.  
 Y al fin ya sumo acaba:  
 cielo que lo corona suavemente.  
 Y todo, vientre oscuro,  
 tenaces raíces, piedras, masa oculta.  
 Sateria no distinta: tierra enorme."

Al igual que en otros poemas, en estos cuatro asistimos a un proceso de la materia ascendente: 'Muy lento crece el tronco', 'materia que se concentra aunándose para dar en cintura'.

Podríamos distinguir las siguientes imágenes:

a. Imagen geológica.

pedras → monte → tierra → limos → agua → arroyos  
el vientre y su extensión

La tierra está concebida en su dimensión de hondura, hasta el límite ígneo, del que otra imagen se ocupa.

Se la mira también en su otro límite espacial de superficie y contacto con la luz; aquí arranca otra imagen, ya vegetal.

Es la tierra como madre fecunda: origen de todo ser vivo; la tierra real-mitológica con toda su fuerza generativa de campo propicio.

En el sexo femenino, el elemento 'agua' integrado en la imagen geológica, adquiere una más amplia dimensión; podríamos hablar de una subimagen acuosa:

agua → no tiempo

'Entre las piernas suaves para un río,  
lacho insinuado para el agua viva

Entre los muslos, solo el tiempo quieto  
el tiempo que no pasa eternamente.'

El agua es fuente de vida (recuérdese en los místicos el 'agua viva'; al misterio del mar). Pero la vida humana corporal es finita ... ¿cómo habla Aleixandre de agua-no tiempo? se sitúa en el lugar de la generación; en la fuente inagotable de la vida y la perpetuación humana.

Los versos paralelos se inician: a. 'Entre las piernas suaves pasa un río' (recuérdese la 'delicada pierna femenina' del poema 'La pierna') y b. 'Entre los muslos, solo el tiempo quieto'. En el primer verso el río pasa; en el segundo, el tiempo está quieto. ¡Qué hondo toca el poeta en el misterio de la vida: en la inmortalidad! La belleza reside en hacerlo plásticamente a partir de elementos sensibles: sexo, río, agua. En el verdadero arte, las cosas son dignificadas.

Al hablar del 'vientre creador', Aleixandre vuelve sobre la idea no-tiempo: "Y el vientre, urna dichosa ... : siglos."

En el poema 'La sangre', el agua y sus afluentes es oxígeno y sistema respiratorio.

b. Imagen arbórea. Ya ha aparecido antes, pero aquí lo hace positiva y particularmente completa:



raíces → savia → rama → botón → yema → flor  
→ fruto → semilla

vientro → sangre → tronco → extremidades : ma-  
nos - pies - sexo

La completéz es circular y, por lo tanto: cíclica.

La imagen del árbol se extiende incluso a dar sombra:  
'En la sombra ella madura'; '...entre las sombras'.

El pie, que como flor vimos en 'Pieada humana', vuel-  
ve aquí a presentarse en esa línea: 'la boca, el pie, la roca,  
está el perfume claro'.

La sangre: 'indaga por los brazos brazos hasta afirmar  
se en yema' (y aquí nuestra común expresión: 'yemas de los de-  
dos').

c. Imagen ígnea. De mayor complejidad y enlazada con  
la anterior, también enlaza con el aspecto del fuego estudia-  
do en 'La cabeza'. Podríamos acotarla así:

. fuego → rayos → sol → luz  
. todo el despegue centrífugo de la materia → vien-  
tro → sangre → sexo → parto

Para una mayor matización, cito a continuación versos  
de los distintos poemas donde la imagen aparece:

Sangre. 'La sangre rueda y pasa/ ardiente sigue y

vase'

'El viento pone la vida en llamas y ardo'

Vientro. 'De todo menos fuego, todo arde frío'

Sexo. 'Eje del sol que un rayo descargara sin duelo'

'Oh conjunción del fuego/ con su materia idó-  
nea/ fuego del sol o fruto'

Vientro creador. ' Vientro ardiendo'

'... materia es ígnea'.

El núcleo de este fuego, parece estar en el sexo. En el enlace de la vertiente masculina y femenina habla el poeta del cenit: 'Presto el amor cuando el cenit empuja'.

Respecto al 'parto', habría que hablar, tal vez, de una imagen luminica en el sentido del 'dar a luz'. Hay un momento de contacto materia-luz (trasfondo de la tierra) y alguien vive: 'De la materia, solo la luz'; 'ruda manada de sol que exhala el día/ naciendo de ese cuerpo dolorido'; 'el nacimiento de la luz creciendo'.

En 'Vientro creador' encontramos una subimagen que sería 'estelar'. Todo el proceso creativo de la carne materia es una 'galaxia íntima/ estrellas corpóreas sucediéndose'. Al final del poema, el vientro es una luna casi eterna que transcorre. Los astros juegan un papel importante en toda la imagen ígnea, principalmente el sol.

Tratemos ahora de realizar la integración. He dejado para este momento otra imagen, que en su complejidad enlaza



con otras de apartados anteriores. Es una larga imagen del poema 'La sangre', que fresca parte de los centros vitales para ramificarse y volver oscura nuevamente en busca de regeneración. La imagen abarca la vida del hombre. La sangre oscura, que 'dejó el arado, depuso la pluma, quedó un instante en sombra' (vincular con imágenes mano-transformadora). La sangre pura, que emprende sin memoria 'el dulce curiosear', 'la esperanza humana', 'la indagación primera'. El dolor humano (vincular con conocer-saber) y la sangre que al final llega a palabra (vincular con boca-beso-palabra).

El tema del dolor se recrudece al hacer contacto en el pie sangre y tierra, que en ese momento están separadas por la delgada laminilla de la planta, pero que más tarde, irremediablemente, se confundirán en la muerte: 'Bodas diferidas, mas seguras' (recordar pierna-cabeza en horizontalidad).

Las distintas vertientes señaladas, son vertientes que fluyen navegando paralelas y entrecruzándose en la palabra del poeta, sólo si las tenemos en mente captamos la belleza y profundidad de los distintos versos. Veamos unos ejemplos de esta integración:

'Agua oscura sin tiempo que no nace  
y que sobre la tierra desemboca'  
(geológico, acuoso, arbóreo-vegetal)  
'Cotón secreto que en la luz perfuma

'el nacimiento de la luz creciendo'  
 (arbórea y luminica)  
 'Fuego del sol, o fruto  
 que al estallar se siembra'  
 (arbórea, ígnea, e incluso 'marina' -de otro apartado)

Las imágenes y sus combinaciones son sugeridas por la realidad en la experiencia de otras aprehensiones-expresión, que el poeta nos da en palabras. El intento de análisis es, entonces, en cierta manera, seguir un camino de regreso, para volver a andarlo otra vez y 'ver' en una nueva lectura.

Plenitud. La ascensión de los distintos poemas:  
 El vientre: 'Materia no distinta: tierra enorme'  
 Vientre creador: '(luna hermana)

Origen, tumba y cáliz

!tú siempre hasta los bordes!

El sexo: 'noche perfecta de los amantes'

La sangre: 'Una palabra humana'.

En 'El vientre' y 'Vientre creador' se asume todo lo existente: tierra y hombre.

En 'El sexo' y 'La sangre' se desemboca en el amor en comunión.

#### 2.7.4. Totalidad: integración final.

Dos poemas de esta serie referida a la corporeidad

humana, consideran el cuerpo en su totalidad: 'Materia humana' y 'Estar del cuerpo'. Uno abre la 'Incorporación' y el otro la cierra.

Materia humana 114

"Y tú que en la noche oscura has abierto los ojos y  
te has levantado.

Te has asomado a la ventana.

La ciudad en la noche. ¿Qué miras? Todos van lejos.

Todos van cerca.

Todos muy juntos en la noche. Y todos y cada uno en  
su ventana, única y múltiple.

Si tú mueves esa mano, la ciudad lo registra un ino-  
tanto y vibra en las aguas.

Y si tú nombras y miras, todos saben que miras y  
esperan y la ciudad recibe la onda pura de una  
materia.

Toda la ciudad común se ondea y la ciudad toda es u-  
na materia:

una onda única en la que todos son, por la que todo es  
y en la que todos están; llegan, pulsan, se orga-  
nizan.

Onda de la materia pura en la que inmerso te hallas,  
que por tí existe también y que desde lo ínfimo  
te ha alcanzado.

Allí respira en la extensión total -lah humanidad!-

con su dimensión profunda casi infinita.

Ah, qué inmenso cuerpo posees.

Toda esa materia que viene del fondo del existir,  
que un momento se detiene en ti y sigue tras ti,  
propagándote y heredándote y por la que tú  
significadamente sucedes.

Todo en tu cuerpo inmenso, como el de aquel, como el  
de ese otro, como el de aquella niña, como el de  
aquella vieja,

como el de aquel guerrero que no se sabe, allá en el  
fondo de las edades, y que está latiendo contigo.

Contigo el emperador y el soldado, el monje y el ana-  
coreta. Contigo

la cortesana pálida que acaba de ponerse su colorado  
en la triste mejilla, ah, cuán gastada. Allí en  
la infinitud de los siglos.

Pero aquí corries contigo, braceas en toda la onda de la  
materia pura y late en la virgen.

Como ese gobernante sereno que fríamente condena, allá  
en la lejanísima noche, y respira ahora también  
en la boca pura de un niño.

Todos confiados en la vibración sola que a todos suma,  
o mejor, que a todos compone y salva, y hace y envía,  
y allí

se pierde todavía íntegra hacia el futuro.

Oh, todo es presente.

Onda única en extensión que empieza en el tiempo, y  
 sigue y no tiene edad.  
 O la tiene, sí, como el Hombre."

Estar del cuerpo. 115

"Oscuro el corazón.

Enterrado, ¿Quién pudo  
 decir: 'Lo ví'? O tentarlo.

Como un sueño hace señas  
 desde muy hondo, hondísimo.

¿Cómo resistir y vive  
 aplastado en columna, a veces,  
 como el ala de un ruiseñor,  
 y encima el mar? Y aún bullo.

Otras veces es barro,  
 limo del fondo, y la marea lo mueve,  
 lo arrastra, y viene y huye.

Todo donde no hay luz. Y nadie oye el gemido.

Y arriba las espumas  
 acostumbradas. Dima,  
 ¿qué se oye? ¿Un cuerpo? Acaso  
 debajo se oye un son.

Un cuerpo es mate,  
 opaco es, es compacto:  
 materia venturosa,  
 pues ahí está y reside

en el un ser, o en él consiste.  
Pero quien toca sabe  
que toca un cielo  
térreo. Y quien lo aprieta  
no ignora cierto toca.  
Certidumbre, materia súbita  
organizada  
para unos dedos lícitos  
pues desean saber,  
y obtienen. Y preguntan,  
y oyen. Con los palpos,  
las presiones urgentes,  
las demandas frenéticas.  
Y perciben respuestas. Y avanzan  
y oyen vivos  
los movimientos íntimos,  
los nunca confundibles  
pedazos del vivir que entregan vida.  
Todo está aquí. En las manos  
que son. En estas manos  
ajenas que te estrujan,  
cuerpo veraz que no  
puede mentir. No nudo,  
no desnudo; oh, es que es más,  
es mucho más: presente  
desde dentro, pugnando

por confesar, sin voces,  
 con su sola expresión  
 material, su ser, su ser estando.  
 Aquí está entre los dedos  
 totales, cuerpo siendo,  
 emergido hasta estar,  
 aquí en el mundo."

En los poemas transcritos, la perspectiva no es ya de  
 acercamiento a las partes que un todo componen; la perspecti-  
 va es ahora de un todo, dentro de un todo más amplio.

La ciudad es imagen del mundo todo en el que, 'te has  
 levantado' (nacimiento); los hombres están todos y cada uno  
 'en su ventana' (singularidad, irreductibilidad). Ciudad en  
 la noche; porque el mundo no aparece claro.

El acontecer humano propio y de los demás, constreñi-  
 do a una espacio-temporalidad, es una gran onda de materia hu-  
 mana, que del pasado viene y al futuro se proyecta. 'Oh, todo  
 es presente'. El tiempo no es algo externo, sobreañadido; sino  
 en sí mismo constituye la corporalidad: 'Ah qué inmenso cuerpo  
 posees', 'Todo es tu cuerpo inmenso'. Más allá de la personal  
 finitud está el gran cuerpo, que es, que fue y seguirá siendo.  
 En el momento presente, ese cuerpo está también en otros y so-  
 mamos parte de un entramado total. El poeta presenta esta ur-  
 diembre contrastando distintas personas, que, parecería tie-

nen poco en común; sin embargo, unos están -estamos- en los otros: '... gobernante sereno que fríamente condena ... respira en la boca de un niño' ; 'La cortesana pálida ... late en la virgen'. Es una gran onda en la que todos vibramos.

La corporeidad, que antes precisó distintas imágenes para expresarse, as, ahora, ella misma imagen de expresión del hombre y con él se funde: 'materia venturosa pues ahí está y reside en él un ser, o en él consiste'. Los límites se borran y el cielo es terreno. La imagen se continúa en el alpar (tacto: auscultación) obtener, tocar con 'dedos lícitos' y manos que hablan de la vertiente apelante del ser humano: 'demandas frenéticas', que no han de caer en el vacío, pues, 'se perciben respuestas' de un 'cuerpo veraz que no puede mentir' ya que su sola expresión material es presente pugnante en 'confesar', y aquí tenemos la vertiente respondiente del hombre.

cuerpo apelante / cuerpo respondiente : ser humano  
( cuerpo siendo )

La plenitud final está dada en los versos últimos de los poemas: 'cuerpo siendo/ emergiendo hasta estar/ aquí en el mundo'  
'onda única ... como el Hombre'

#### 2.7.5. Conclusiones.



A manera de resumen, enunciaré brevemente algunas conclusiones respecto a la imagen en lo, hasta ahora , estudiado.

- A. a. Imágenes cósmicas. Combinan los elementos básicos: tierra, fuego, luz, agua, aire.
- b. Imágenes de conformación según la estructura vegetal.
- c. Imágenes que asumen las capacidades humanas.
- d. Imágenes que abarcan la vida del hombre.
- e. Imágenes que abarcan la vida de la humanidad.
- B. a. Imágenes básicas-referentes. Centro de una presencialisación, sobre la que girarán otras.
- b. Subimágenes. Constelaciones que en las anteriores se integran.
- C. a. Imágenes dinámicas. Siguen el proceso de avance de la realidad a que se refieren.
- b. Imágenes potenciales. Cada nuevo término o elemento añade de una nueva carga de significatividad que altera también la de las anteriores.
- c. Imágenes contrapuestas. Acotamiento de la realidad diciendo lo que no es.

El carácter de la imagen alexandrina es complejo-integrador-estructural, por lo que es dinámica y necesariamente tiende a plenitud. Reflejo no; sino encarnación de la realidad.

## 2.8. Imágenes gozne. "poemas de la consumación".

Para la clarificación de 'imagen', en las páginas anteriores he hecho un análisis de un fragmento de la obra alexandrina: imágenes en un poema o en un pequeño grupo de dos, tres o cuatro poemas por separado. En algunos momentos, se han tendido lazos de interrelación de imagen entre estos distintos grupos de poemas. En el análisis de las páginas siguientes, seguiré una metodología diversa, aunque en avance de la anterior) a fin de enfocar desde otra vertiente el carácter de la 'imagen': partir de la totalidad del libro y tratar de descubrir la urdimbre de imágenes básicas que afloran en los poemas. Para seguir la exposición, será necesario primeramente leer todo el libro ("Poemas de la consumación"),<sup>116</sup> a cuyas páginas me referiré citando su número entre paréntesis; e ir realizando una labor de distinción-síntesis.

Me he centrado en las imágenes gozne, intentando reconstruir el hilo estructural que pueda dar una explicación global. En su primera parte, el análisis se limita a una labor de interrelación y estructuración de la palabra misma del poeta y a breves líneas unitivas, a fin de presentar el entramado poético y su sentido. A la luz de estas anotaciones, paso a una explicación de carácter integrador hacia la plenitud de la poesía alexandrina, concluyendo, otra vez, su carácter sincidético. Cada imagen tendría los siguientes momentos: inicio, transcurrir, declive, acabamiento y superación.

#### 2.8.1. Imagen acuosa.

En esta imagen, recorre Aleixandre "el camino dinámico del mar hacia la playa presentando "los elementos integrados.

a. olas -----> arena

b. ola, espuma, sal, peces, algas, barco, arena.

a. Inicio. Empieza en el claro empuje de la edad juvenil y la fuerza de la humanidad renovándose: 'ligeros en el mar: pie sobre espuma'(73); 'Oh la absoluta juventud. Son muchos/ son como el mar y llegan cual la ola./ Sus olas van llegando. Un mar continuo, sin final aplaca/ la end del arcañal o mundo.' (52) El hombre nace por oleadas y llega al mundo: su arena-destino, que con esta habitación se calma.

La juventud domina todo este reino de las aguas: apareciendo también la realidad del amor: 'Mi juventud fue reina ... reina en las aguas ... se enamoró ... bajo el mar ... como los peces altos ... durmió en las olas'(39). Es la edad juvenil, que vive en placidez, en goce de lo vital; del instante apurado y no guardado avaricenta o precavidamente: 'Cayó en cascada y sonrió en espumas'(40).

b. Transcurrir. El primer entusiasmo juvenil se templea en la dificultad de la vida: 'allá la mar, con el barco tan agilo/ bogando en las espumas como olas'(49). 'Demasiado triste para decirlo .../ sólo van las aguas. Sólo la tierra se dura' (95).

c. Desolivo. El aspecto negativo se acentúa: 'las olas van callando ... / suena la espuma igual sólo a silencio'(53). El agua pierde su aspecto luminoso: 'agua sola, ... sin luces'(54) y el dolor invade la vida: '... lago de penas'(54), dolor que es profecía de la muerte: '... el dolor de vivir como es uno fungible/ se funda en la experiencia del morir día a día'(49).

d. Acabamiento. 'Las olas van callando/ suena la espuma igual, sólo a silencio'(58). El mar llega a la playa y las sucesivas olas rompen en espuma.

La juventud termina en las playas de la muerte: 'la mar la mar. La juventud no ha ardido, mas/ quemosa/ en las arenas queda el agua lúida'(52). La arena de la playa es como la tierra, que organizada por el hombre y en hombre en postrer beso lo sepulta: 'como la arena besa a quien la arrasa'(52). Queda en los muertos un sabor a la vida: 'saber a sal marina. A agua de mar'(74).

Alexandre intensifica el aspecto sombrío y hace que muerte y mar sean una misma cosa: no es ya el mar ondulado y móvil de la superficie undosa, es el sombrío que arrastra las fuertes a las playas: 'Y el mar, el mar al fondo, mas que las espumas/ restos de cuerpos bellos, que las playas devoraban'(34), 'Y al fin la mar, la mar muy seca ... prisa retroceder al fondo'(35). Con los muertos que el mar sorpasa 'acostados contra el silencio pronto'(38) en una soledad y silencio.

vertos: 'Y no hieden/ están aún más muertos,/ y se esparcen y cubren, y no hacen ruido'(58).

a. Superación. Por sobre la vida, por sobre la muerte, la figura de la amada aparece y permanece. El poeta evoca el recuerdo de la persona que amó real y verdaderamente, y esto le salva del naufragio:

"Quizá porque rodada  
sobre la playa sin fin, no pude hallarte  
la huella de tu espuma  
cuando el agua se va, queda en los bordes"(30).

La profundidad del mar muerto, por esta vez, genera vida: 'como un alga tus besos' (30).

## 2.8.2. Imagen pneumática.

Uso la palabra 'pneuma' tratando de englobar los distintos aspectos: aire, viento, suspiro, respiración.

La imagen reviste principalmente la idea de transitoriedad: el paso del tiempo.

Al igual que en la imagen anterior, podemos distinguir en ésta distintas etapas de un proceso dinámico.

a. Inicio. Paralelamente al mar, hay en el viento un primer impulso juvenil: '¿Adónde vais? (los jóvenes)/ sopla el viento, empuja'(73); 'mi juventud ... Azor del aire'(39).

b. Transcurrir. La vida se da precisamente en el tiempo, en el viento que cruza: 'los que viven respiran' (70). Los instantes se suman y morosamente hacen vida sin mayores accidentes: '¡Qué despacio, sin humos, pasa el viento' (101). El hombre así, vive sumergido en la temporalidad; está en ella, y en ella reposa: 'y reposó en los vientos' (39).

c. Decliva. Llegado el momento, el transcurrir de la vida se dobla en vejez: 'En el coplo el ayer vacila, y cruje' (87). La indetenible marcha de los días conforma también la vida del pensamiento; Aleixandre lo expresa en la bella imagen del viento arrastrando las hojas de los árboles:

"Tu pensamiento a solas cae despacio  
como las fenecidas hojas caen y vuelven  
a caer, si el viento las dispersa.  
Mientras la sombría tierra las espera  
abierta ..." (104)

En el último verso se anuncia ya la muerte.

d. Acabamiento. Todo lo sucedido es 'suspiro': 'los hechos son suspiros' (86) y la misma fuerza de nuestro pasado, que como hecho asumimos por la memoria, es algo huidizo, pasajero e inasible: 'la majestad de la memoria es aire' (86).

Los hombres todos sucumbimos al embate del soplo de Cronos -habla Aleixandre de hombres crispados- sorprendidos en fatal momento: 'Pues el aire ese viento/ lo atraviesa .../ nadie lo ve y el lleva ... restos de hombres crispados' (69).

El desolador panorama de la muerte y la contradicción de su ser ante la vida, lleva al poeta a negar esta última, y se explica el fenómeno del mundo por un 'viento' no existente: 'Nada vive. Telón que el viento mueve sin existir'(28); 'Escucho aún, y nunca/ ese silbo inaudito/ en la penumbra'(96).

### 2.8.3. Imagen luminica.

Llamo así a una de las principales imágenes que recorre el libro y que mayor complejidad reviste.

Su proceso sería el siguiente:

silbo —→ rayos —→ cenit —→ ocaso —→ luna —→  
noche —→ oscuridad total .

Alrededor de este eje principal giran otros elementos que completan la imagen: aura, días luminosos, sol, oro, fungo, luna, cenizas.

La imagen se vincula con el aspecto visual, tan importante en la poesía alexandrina, y se acerca al hombre en la percepción del ojo. Tiene también un cercano emparentado con la imagen de la palabra, siendo la luz el medio donde se da la palabra, que así adquiere carácter luminoso.

Al igual que en las imágenes anteriores, la imagen luminica sigue un proceso de consonancia lógica al general del libro y a la preocupación del poeta: la vida humana.

a. Inicio. Nacimiento del hombre como luz del alba que empezara a clarear el universo: 'en el alba, su imagen, como su pensamiento/ están o son, La luz/ sigue feliz, ah, no tocada'(53). Desde la perspectiva de la vida, se puede remontar hacia el pasado y mirar lejos la aurora: 'mira hacia atrás: el alba'(48), primera claridad de la juventud pura, sin mezcla de oscuridad: 'La juventud no engaña. Brilla a solas' (75).

Hay una especie de encarnación de lo lumínico en la materia, como si ésta se alimentase de la claridad: 'Ellos (los jóvenes) pasan despacio y roban aura'(52); 'son las generaciones luminosas/ que fueron, pero aún viven, que aún existen/ Y ahí la luz, hechas de luz, te llegan/ como la misma juventud del mundo'(53). Es una gran onda luminosa que avanza en el seno de lo humano, con una fuerza fruto del contraste en que se anuncia ya el polo de lo oscuro: 'el sol no quema, pero se despoja./ En el carnosio labio vivo el día./ La noche pasa con ellos.'(52)

b. Transcurrir. La iluminación de la vida no es candente en su cotidianeidad, sino pausada en la penetración de la carne: 'No es el rayo del sol que quema y huye,/ sino el que demorado hay en la carne'(52).

Aunque la imagen penetra la vida toda del hombre, 'Toda la vida es luz, y ella se ondula', Alexandre se detiene en ciertos matices, destacando y extendiendo la imagen a distintos aspectos del hombre: El rostro: que por el interior se i-



lumina y remita a realidades que en horizonte perdemos: 'rostros iluminados, perfección de otros límites'(49). La fuerza de la luz renueva el mundo y lo ya acontecido: 'Y sentir como barre la luz de su rostro, / el polvo viejo de los caminos'(48).

Los ojos. El mismo horizonte, que en la percepción del rostro se escapa, es límite del esfuerzo del ojo; esfuerzo hacia el fuego intenso que no era la vida: 'Alguien de desveladas luces puso/ sus ojos en cautela, y soñó en fuego'(48). Sólo un tenaz esfuerzo de visión puede acercarnos a la claridad; quien no lo realiza permanece ciego; Aleixandre condensa esta idea en un bello verso: 'mucho mirar fue luz: ciegos tus ojos'(79).

La tensión del esfuerzo responde a un profundo afán inscrito en nuestro ser: afán por 'ver', que el profeta-poeta presenta también como sed: 'Ah, sed impura/ de la luz, sed viva o muerta, en boca/ última'.(97).

La palabra. Las palabras se dan en la luz y aparecen tímidas: 'bajo la luz se asoman'(11). Tienen también una virtud iluminadora: 'más como luz que cual sonido experto'(11).

La memoria. La memoria estaba insertada en la temporalidad-viento; ahora, en la luminosidad, aparece como destellos o rayos que iluminan el camino, insertados en esa gran onda de luz que es la vida: 'rayos de luz, memoria' (69).

c. Declive. La fuerza misma de la existencia: los ha

chos, van apagando el fugor juvenil. La actitud del hombre se pliega; la luz solar se vela en luna(69):

"La juventud engaña  
con veraces palabras. Después son hechos,  
acción, el aire: un gesto. Sólo la luna a deshora"

Es interesante notar, en estos últimos versos, la relación entre la palabra, la luz y los hechos, la palabra, aunque veraz, engaña. Los hechos no. El poeta alude, ya aquí, a su desconfianza en la palabra que, de alguna manera, ha iluminado su vida; palabra que, en el atardecer, llega a morir: 'Intenté domar la luz. Aquí palabras muertas, / me levanté con enardecimiento, callé con sombra y tarde'(20).

La luz lunar no es sólo el declive de la palabra, lo es también del amor: 'La desdichada luna se molienta. / la que no supe nunca cómo se llamaba. / Dijo María o Luisa. Ref. Tu nombre es luna'(54).

La luna ilumina el cielo nocturno, un cielo ya oscuro por el transcurrir del tiempo, de la experiencia, del dolor; todo presente en la memoria:

'Y en el cielo nocturno cuajado de livideces  
huecas,  
no hay sino dolor  
pues hay memoria, y soledad y olvido. .  
Y hasta las hojas reflejadas caen'(57).

El dolor de vivir se explicita, y al igual que las otras imágenes, la lumínica presagia muerte: '... dolor de vivir ... la muerte en relámpagos como luz nos asedia'(49).

d. Acabamiento. La noche invade la tierra; el sol ha caído ya: 'Para morir basta un ocaso'(19). Las palabras se pierden como 'el eco o la luz que muere allá'(11). El poeta es espectador de un ocaso del cual es, a la vez, protagonista: 'Faltaz escucho a veces una sombra corriendo por un cuerpo erguido. O escupo a solas 'quémate'(21). La subimagen ígnea que antes había aparecido como fuego y ceniza, aquí termina con un imperativo exterminador: 'quémate'.

Aspectos antes anotados: ojos, rostro, luz, se abrazan en el rayo postrero: '... el día cumplido estira el rayo final, y da en tu rostro acaso./ Con un pincel de luz cierra tus ojos/ Duermes./ La noche es larga...'(82). Los ojos que antes descubrían luz, están ahora ennegrecidos: 'Cuando el ocaso se hunde en noche púedese ignorar otros ojos. Negros son noche, y como noche ciegan'(94). El grito 'quémate' alcanza al ojo y sume al hombre en tinieblas: '... ojos ciegos/ quemados por la vida y sus lumbreras'(36).

La oscuridad total es llevada al límite del ser: la nada. 'Todo es noche profunda ... gran abismo'(12-13); 'La noche es nada'(94).

e. Superación. Ojos contemplados, labios besados y

cuerpo de la amada, una vez poseído; dan al poeta esperanza de superar la noche y ver aparecer la luz nuevamente: 'En el caudal de luz -tus ojos- puse/ mi fe. Por ellos ví, viviera' (92); 'luzca tu labio su tibieza o labios de sol'(96), 'sobre tu cuerpo respiré la luz'(100).

Como plenitud de esta imagen lumínica citará toda una estrofa, que en su hermosura la largura escusa:

"tu luminosa aurora  
que en negro  
rompe, y como sol dentro de mí me anuncia  
otra verdad. Que tú, profunda, ignoras.  
Desde tu ser mi claridad me llega toda  
de tí, mi aurora funeral que en noche se abre.  
Tú, mi nocturnidad que, luz, me ciegas".(83)

La imagen reviste cualidades antitéticas y paradójicas: 'luminosidad de aurora que en negro rompe'; 'nocturnidad-luz'; 'mi aurora funeral; cualidades en colisión que, hacen brotar el sentido a un nivel superior: analéctico del amor. La expresión 'me ciegas', por ejemplo, adquiere carácter positivo cuyo sentido se inclina no a la carencia de vista, sino a la in-vasión de luminosidad.

#### 2.8.4. Imagen palabra-silencio.

Desde la perspectiva de sus años maduros, el poeta mi

ra la palabra con cierto escepticismo, o mejor: desencanto.

La imagen sigue un proceso parejo a la vida, mas toda ella está cargada de una atmósfera pesimista.

a. Inicio. La visión juvenil, desde otros años, está ya marcada por el signo fatal, que ensombrece el medio expresivo: 'al nacer se prodigan/ las palabras que dicen muerto', (31). Hay todo un bullicio de primera edad: 'Un hormiguear de juventudes, esperanzas, voces' que no corresponde a lo real: 'La juventud engaña con veraces palabras'(69). La contraposición 'engañar y veraz' a manera de paradoja, no toca lo moral; a mi parecer, se sitúa en los planos de esa distinción de los antiguos entre verdad lógica y verdad ontológica.

b. Transcurrir. El poeta se ha esforzado en el ámbito de la palabra tratando de 'habitar' (Heidegger) el mundo y en él construir su morada: 'Cada hombre puede ser aquél (Poisés) / y mover la palabra y alzar los brazos'(18). 'Otras palabras se encendían como la yesca./ A veces tenía el sonido de los árboles grandes/.../Después, más altas luces'(35).

Todo este esfuerzo de la voz se trunca; el afán de vivir en la palabra es inútil: 'Vivir no es suspirar o presentir palabras que aún nos vivan./ ¿Vivir en ellas? Las palabras mueren./ Dellas son al sonar, mas nunca duran'(82). 'Obtener lo que obtienen es palabra baldía'(69). El desencanto lleva a exclamar al poeta: 'Canté ceniza'(20).

c. Declive. En el transcurrir del tiempo 'las olas van callando'(58), son palabras 'deshechas como el eco o la luz que muere allá'(11). Alexandre va aún más lejos y quita toda vida a la palabra: 'Después de las palabras muertas'(11); '...Aquí palabras muertas'(20).

Si en la imagen lumínica, para morir bastaba un ocaso, aquí; es el sonido mudo de un silencio que no se comparte: 'Para morir basta un ruidillo... el de otro corazón al callarse'(38). Este silencio es peor que la palabra hiriente; aunque ésta está muerta: 'No es lo mismo .../ más palabras crueles/ que el silencio heredado que aún se escucha'(84).

d. Acabamiento. La palabra constituye mundo y perder la vinculación a ella es morir, o si se quiere: morir es dejar de estar en la palabra, que constituye el ámbito de despliegue humano: 'Morir es olvidar unas palabras dichas'(11); 'Morir es olvidar palabras'(12).

El límite de la palabra, su más triste extremo: el silencio vacío. El poeta siente así el mundo: 'Todo es silencio en la llanura'(102), un silencio que sobrecoge: 'El sonido disperso y el silencio del mundo' (35). Hay que morir quebrando las palabras, olvidándose de ellas: '...Moisés muere ... rotos los textos en la tierra .../ quemados los oídos por las palabras terribles'(19).

Ante la catástrofe de la palabra, sólo queda una acti

tudo: 'Calla junto a la roca y duerme'(95), la estoica actitud del testigo de Dante: 'guarda e passa'; 'calla y pasa'(85).

e. Superación. El poeta no se resigna a sepultar la palabra, y en su vertiente comunitaria la resucita. Y si la palabra puede permanecer, permanece la vida: 'Tus fonocidos labios me sugieren que vivo'(103).

La unión de los amantes se da en la palabra, al pronunciar cada uno el nombre del otro. El nombre es toda la persona, y dicho de otro modo: es la dimensión del amor, que realmente la constituye. Es decir; tal persona no 'era' sin antes amar y ser amada en profundidad dialógica. 'De mí nacida;/ aquí presente porque yo te he dicho'(103); 'Toda mi vida ha sido eso:/ un nombre'(100); 'Mi nombre fue un sonido por unos labios'(101).

#### 2.8.5. Imagen labio-beso.

La imagen del beso está unida a la concepción del amor. El amor como quehacer durante la vida seguirá sus etapas hasta el encuentro con la muerte. Sigamos su proceso (paralelo al de las otras imágenes).

a. Inicio. El tumulto de la palabra en los jóvenes es también tumulto de besos y a la vez ellos mismos: 'Son nombres como los besos mismos, y en el labio'(51). La experiencia del amor no les es ajena: 'No desconocen los besos'(34), 'El callado son no se denuncia sino en los labios de los jóvenes/

en el beso lo oyen'(73).

b. Transcurrir. Si la palabra recordada era la vida; el recuerdo de un hombre con sus besos: 'La memoria de un hombre está en sus besos'(93); El viento del tiempo pasa en la valeta quieta del beso: 'Unas pocas palabras.../ las del viento en las hojas, mientras beso tus labios'(34). El mundo, en el beso adquiere sentido: 'Tal sintió entre dos labios./ Era un fresco reír, de él o del mundo'(32). El mundo es pleno en esos besos de todos o en los del poeta, que vuelve su mirada al pasado: 'Amé como a unos rayos, y destellos los besos...' (84); 'Lluevan besos y vidas que poblaron un mundo'(50). Pero es en el fondo, lo único que queda: 'El vaho tan sólo de lo que tu amaras'(77).

c. Declive. Los labios antes unidos: el beso en el recuerdo; nada es después: pasa al igual que las palabras. 'El labio sólo sabe a su final sabor: memoria, olvido'(72). Los años dejan atrás las experiencias, decantándolas en la memoria, cayendo en el transcurrir del tiempo: 'Llueva tu amor mojando tu memoria/ y cae, cae. El beso/ al hondo cae'(80).

d. Acabamiento. La memoria tiene un término también; y el beso, como las palabras, como los ojos, como el hombre: se rá ceniza: 'Como un beso pensado ardió y quemose'(101).

La imagen del beso figura también en el abrazo final de tierra y hombre: 'La tierra germinal acepta el beso final'(98).



'Allí la tierra estricta, no permite otro amor que el centro entero,/ni otro beso que serle'(13).

e, Superación. El beso retiene la vida y en él está: 'La sospechada vida está en el beso'(91); el poeta perdura más allá de la muerte por su unión con la amada: 'Tus fenecidos labios me sugieren que vivo'(103), 'Hoy que pisco mi fin, beso estos bordes./ Tú, mi limitación mi sueño. ¡Sensí'(92).

#### 2.8.6. Conocer-saber.

Quisiera detenerme brevemente sobre esta cuestión de central importancia en el libro. El binomio conocer-saber aparece repetida y enigmáticamente (pp. 20, 31, 33, 41, 42, 43, 56, 72, 73, 81, 88, 104).

He establecido dos columnas, que pueden ayudar a esclarecer el binomio y sus relaciones con otros conceptos:

conocer	→	saber
ver		mirar
ignorar-reír		comprender
nacer-vivir-existir		morir
niño-joven		viejo

De alguna manera, conceptos de ambas columnas aparecen contrastados. Conocer es un saber cualitativamente inferior, que no llega a profundizar en lo que las cosas son, y se contenta con guiar al hombre; mientras que saber es algo

más hondo, fruto de la experiencia vital. Conocer suena al hombre mientras dura y avanza en la vida; saber lleva a comprender las realidades más profundas e incluso supera a la muerte (o sólo en ella se alcanza). Saber rebasaría lo fáctico y vivido bajo lo empírico espacio-temporal, para adentrarse en otro nivel humano: 'sabiduría'.

#### 2.8.7. Integración.

Las imágenes antes analizadas, no siguen en el libro un orden preestablecido: son cauces ocultos que salen a la superficie en los distintos poemas, para enriquecer sus aguas, confluyendo muchas veces, y otras: suponiendo términos y direcciones que en el interior transitan. Sólo se mirará al conjunto recorriéndolos de la fuente al delta; es decir: en la totalidad del libro.

Quisiera dar sólo algunos ejemplos del entrecruzamiento de elementos de las distintas imágenes, que confieren al curso poético mayor dinamicidad, aumentando la velocidad de la corriente y enriqueciendo con aguas nuevas una carga significativa ya en sí rica, en su propia imagen.

'La luna cayó en aguas  
El mar cerrose y verdació en sus brillos  
Hace mucho, muchísimo que duerme.  
Las olas van callando.  
Suena la espuma igual, sólo a silencio'(50).

En esta estrofa intervienen las imágenes que hemos llamado: acuosa, luminica y palabra-silencio (además de la clásica dormir-sueño). Los elementos se combinan indistintamente potenciándose mutuamente, v. gr; 'las olas van callando'; 'suena la espuma'.

'luzca tu labio su tibieza o rayos  
del sol que al labio mudo asustan' (96).

Imagen luminosa, palabra-silencio y labio-beso.

'Y es cielo nocturno ...  
Y hasta las hojas reflejadas caen. Se  
caen y duran. Viven.  
Si alguien me hubiera dicho  
no soy joven y existo' (57).

Imágenes : luminosa, pneumática y palabra-silencio.

'Como un alga tus besos  
mágicos en la luz' (30)

Imagen acuosa, labio-beso y luminosa.

Todas estas imágenes tienen un fondo común, al que aluden desde la particular mirada del hombre mayor, cercano al límite de la existencia. Este fondo común no es sino la vida humana en su transcurrir hasta la muerte. El plano lírico es asumido por Aleixandre, en un conocer que se le escapa, pero

que, sin embargo; sabe. Superación del dilema vida-muerta por el amor. La paradoja se resuelve por el salto a otro nivel:

'Dentro de ti nací; por eso he muerto' (100).

La diversidad de los elementos sucesivos de las imágenes y su combinación en los distintos momentos del proceso, confieren a la poesía de Aleixandre cierta estructuración (Zubiri) que se manifiesta en dinamicidad. Tal dinamicidad desonboca, por la fuerza misma de las cosas (palabra-imagen-realidad) en un momento de plenificación.

#### 2.8.8. Conclusiones.

A.a. Las imágenes aleixandrinas de este libro (al igual que en otros del poeta) se refieren a elementos básicos : luz, fuego, aire, agua.

b. Importancia de la palabra como pasado-memoria y como estructuradora de mundo.

c. Importancia del saber-conocer en relación al problema de la realidad-verdad.

d. Importancia del amor e intento de superación de la vida-muerta.

B. La poesía de Vicente Aleixandre muestra un marcado carácter sineidótico por:

a. Integración de elementos sucesivos en imágenes y uso in distinto de planos.

- b. Integración de las distintas imágenes.
- c. Asunción de imágenes en realidad: hay un avance del más acá perceptivo: agua, viento, luz → ojos, rostro, palabra, beso → vida-muerte → amor.
- d. Superación en plenitud (carácter analéctico).

### 3. VERDAD.

#### 3.1. Vocación del poeta.

Desde que se abre al mundo, desde que la vida se inicia; indaga; hay un quehacer con el contorno sustentador para seguir siendo. Aquí se inscribe el ansia de conocer, que se agudiza en el artista: 'La pasión del conocimiento (y debería ser poder añadir: y la de la justicia) está insita en el artista completo'.<sup>117</sup>

La búsqueda se inicia en el asombro infantil y transcurre durante toda la vida. Desde esa primera curiosidad en que nos despertamos, la vigilia recorre la vida hasta el poder velar: aciertos, certezas, desengaños, espejismos, acumulación de saber-vida:

"No pretendas encontrar una solución. ¡Has mantenido abiertos tanto tiempo los ojos!

Conocer, penetrar, indagar: una pasión que dura lo que la vida.

Desde que el niño furioso abre los ojos. Desde que rompe su primer juguete.

Desde que quiebra la cabeza de aquel muñeco y ve, mira el inexplicable vapor que no ven los otros ojos humanos.

Los que le regañan, los que dicen: ¿Ves? ¡y te lo acabamos de regalar!...

Y el niño no les oye porque está mirando, quizá está oyendo el inexplicable sonido.

Después cuando muchachos, cuando joven.

El primer desencanto. El primer beso no correspondido.

Y luego de hombre, cuando va sudores y penas, y tráfico, y muchedumbre.

Y con generoso corazón se siente arrastrado, y es una sola oleada con la multitud, con la de la los que van con él.

Porque todos ellos son uno, uno solo: él; como él es todos.

Una sola criatura viviente, padecida, de la que cada uno, sin saberlo, es totalmente solidario.

Y luego, separando un instante, pero con las manos tratando el extremo vivo donde se siente y hasta donde llega el latir de otras manos,

escribir aquello o indagar esto, o estudiar en larga vigilia, ahora con las primeras turbias gafas ante los ojos, ante los cansados y esperanzados y dulces ojos que siempre preguntan.

Y luego encenderse una luz. Es por la tarde. Ha caído lentamente el sol y se dora el ocaso.

Y hay unos salpicados cabellos blancos, y la lenta cabeza suave se inclina sobre una página.

Y la noche ha llegado. Es la noche larga.

Acéptala, acéptala blandamente. Es la hora del sueño.

Tiéndete lentamente y déjate lentamente dormir.

Oh, sí. Todo está oscuro y no sabes.

... 1118.

He transcrito aquí los primeros versos del poema 'La oscuridad' por creer que Aleixandre plasma en él, de manera sintética (síntesis) una gran constante de su poesía: el conocer, la verdad. En el poema aparecen las distintas edades de la vida en su relación con el conocer, hasta la muerte. Búsqueda de la sabiduría, de la comprensión de mundo, para situarse en él, para llevarlo más lejos.

'Sed sabios e inocentes, dijo el poeta/ a sus amigos'<sup>119</sup>  
La poesía es intento de comunicación y quehacer expresivo; pero también, prístinamente, es búsqueda: búsqueda en la que se patentiza o atisba el motivo de emprenderla, y así: clarificante de la propia inquietud.

El querer saber, y saber posible sobre el mismo saber, responden a una íntima estructuración de la persona, es dorrotero vital y concierne, así, al proceso fundamental del hacer humano. Dice Aleixandre: 'El poeta es un hombre que fuese más que hombre: porque es además poeta. El poeta está lleno de sabiduría, pero no puede envanecerse, porque quizá no es suya: una fuerza incognoscible, un espíritu habla por su boca'.<sup>119</sup>

¿Qué es esa sabiduría?, ¿de dónde viene? El poeta se inicia balbuceante: 'Quiero saber...'<sup>120</sup>. Primero hay búsqueda-



das, tanteos; el 'lo sé', 'es así', aparecen más tarde: tenues destellos en el ocaso. Hay primero paraísos en sombra o sombra de paraíso, para, poco a poco, con dilatado esfuerzo, hacer brillar el destierro. 'La poesía desde su origen, ha sido, en cierto modo (¡Y hay tantos modos después de referirse a una poesía!), una aspiración a la luz'.<sup>2</sup> Una continuada aspiración a la luz, en la vida del poeta individual y en la vida continuada del relevo de los poetas. Alexandre insiste reiteradamente en esta principal vocación del poeta hacia la luz, luz que inunda y excede a la palabra: el lenguaje constituido ha de superarse: 'No, la poesía no es cuestión de palabras'.<sup>23</sup>

'El genio poético escapa a unos estrechos moldes previos que el hombre ha creado como expresión insuficiente de una fuerza incalificable. Esa fuga, o mejor, ese choque del que brota la apasionante luz del poema, es su patética actividad cotidiana: fuga o destino hacia un generoso reino, plenitud o realidad soberana, realidad suprasensible, mundo incierto, donde el enigma de la poesía esté atravesado por las supremas categorías, últimas potencias que iluminan y signan la oscura revelación para la que las palabras trastornan su consuetudinario sentido'.<sup>124</sup> Y en otro lugar: '...No, un vocablo no es poético de por sí. No hay palabras "no poéticas" y palabras "poéticas" (aunque algunas sean tan bellas). Es su immanación necesaria lo que decide su cualificación en el acto de la creación fiel ... Las palabras no son feas ni bonitas en la poesía ... son verdaderas o falsas'.<sup>125</sup> Notemos aquí el ri

gor con que Aleixandre enlaza poesía y verdad; pero, ¿de qué verdad se trata? ¿cómo se llega a ella? ¿cuándo se sabe que se está en ella?.

No aparece, en una primera instancia, lo que sea esta verdad. Aleixandre trata de comunicarnos de qué se trata: "Que tu verso sea numeroso! Así se decía. Y se dice. Pero -entendi- do- ojo a la suma: que sea verdad- la que importa, la irrealí- sima, la de los números. Poeta no mientas. Es decir, miento tanto con tu mentira que a todos engañas superiormente. Te lo dirán algunos -nunca falta un castizo y su flor decisiva- ¡Ha estado usted superior! Y sería verdad: más alto, más; eso, su- perior- En ese mundo terco y mendaz al que tu nos rescatas mediante nuestro brinco en tu trampolín radiante. Para enca- jarnos diestramente en tu esfera cumplida, en tu diaphanidad de brillo, en tu lumbré que no quema, bajo tu luz perfecta. Tu mundo es geometría, poeta. Es una forma transparente, de aristas vivísimas'.<sup>126</sup>

Tendencia hacia lo alto: altruísmo. Realidad 'irrealí- sima'; contrastación del tercer con el primer nivel (esquema) donde el 'número' de las matemáticas (como grado de abstrac- ción) explica el mundo: orden de esferas armónicas, 'forma transparente de aristas vivísimas'; imagen que atisba esta su- perioridad. El lenguaje poético como 'trampolín radiante' que libera y nos lleva más lejos: estructura material donde nos a- poyamos para dar el el brinco. A nivel de lo suprasensible,

la paradoja que colisiona vocablos es presencializadora:  
'lumbre que no quema'.

El poeta se reviste así de cierto carácter profético que asume la temporalidad; que la retoma y domina (2ª y 3er. niveles) y así, hace historia: inaugura mundo personal y comunitario: 'El poeta, el decisivo poeta, es siempre un revolador. El poeta, esencialmente es un vate, el profeta. Pero su vaticinio es un vaticinio de futuro; porque puede serlo de pretérito: es profeta sin tiempo. Iluminador, asertador de luz golpeador de los hombres, poseedor de un sésamo que es, en cierto modo, misteriosamente, palabra de su destino'.<sup>127</sup>

El conocer; la desvelación de verdad, tiene sus momentos, aparejados a las edades de la vida: Alexandre lo expresa en unos versos de su poema 'cometa'.<sup>128</sup>,

"...

Pero el hombre ha dudado,  
ya puede ver en el cielo  
surcado de fulgores.  
Nunca creará y sonríe.  
Así niños y hombres  
pasa. El hombre duda.  
El viejo sabe. Sólo el niño conoce.  
Todos miran correr la cola vívida."

### 3.2. Edades.

## 3.2.1. Conocer juvenil.

Al tocar la cuestión saber-conocer, habíamos notado ya esta juvenil apertura a las cosas, donde el concurso de otros hechos vividos no ha dado su propio perfil al conocer... 'Y el corazón fuerte, que no ha vivido con totalidad todavía, exclama con ciencia juvenil donde la sabiduría notá confundiendo con la fuerza inocente:

Mas vale trocar  
placer por dolores  
quón estar sin amores"129

Aleixandre ve en estos versos el arrojó juvenil en el 'conocimiento' de la vida: dispuesto a la pena, abierto a la experiencia y estructurador de un mundo según el personal sentir. Juan de la Encina se lanza desenfadado, asume riesgos.

En el primer conocer se trabaja parcialmente con lo real; sin capacidad integradora para estar 'en verdad'. El mundo es todo nuevo y las sensaciones se apuran: se descubren, se palpa:

"El amante cierra los ojos y tienta  
la delicada mano muda, y en el daseo  
y secreto contacto prolongado  
oíento la invasión misteriosa,  
el adelantamiento inexplicable,  
la comunión en el silencio del puro amor:

el conocimiento.<sup>130</sup>

Al hablar de los ojos de José Hierro (a quien Aleixandre conoció en su edad juvenil),<sup>131</sup> nota un contraste entre su profundidad y su edad; profundidad que sólo correspondería a un 'saber' de edad madura: 'Estaban graves y serios y, habríamos que decirlo: profundamente tristes. Una luz de temprana sabiduría, luz gris en aquellos ojos claros'.<sup>132</sup>

### 3.2.2. Acumulación.

El mirar detenido; la vida con sus acontecimientos va conformando al conocer. Se espera, se compara, se vuelve a mirar. Hay una decantación de saberes en un proceso depurativo de lo que realmente va valiendo la pena. En el retrato a Rubén Darío, Aleixandre nos dice: 'Habrán pasado más años, acumulación de verdades y su imagen ... Amor y conocimiento'.<sup>133</sup>

Esta acumulación de verdades pide atención y discernimiento: estar atentos al mundo que continuamente; tener los sentidos prestos: saber estar y contemplar. En imagen aleixandrina, el mar aparece como variada y múltiple realidad que es fuente de saber. Veamos qué dice, nuestro poeta, al hablar de Manuel Altolaguirre: 'Ciencia de la mirada y del oído, abscortos en los recónditos sonidos y colores del mundo en su revelación. Hablaría muchísimo con los legos, sus compañeros de sabiduría; con los chiquillos de la calle, doctores ya en el sublime saber, con los pájaros y con las fuentes, últimas jerarquías, y,

sobre todo; con el mar, matriz de todo conocimiento para él, que si no era hijo del aire, por ángel, era hijo de la mar, por lo que sabía'.<sup>134</sup>

Y en otro lugar, al referirse a José Luis Cano, Aleixandre vincula el mar a la acumulación de saber: 'Se me aparta de la imagen del andaluz sin edad que fue sumando ciencia por las playas desnudas sin perder su candor'.<sup>135</sup>

Este conocimiento no es el del erudito, que acumula datos científicos sobre las relaciones causa-efecto; no es un saber de leyes empíricas con las que más tarde se puede manipular mundo; es una concentración de vida, un distinguirse al respecto y aceptación de peculiaridades haciendo acopio de lo tenido en profundidad dispensado en apertura: 'Era una voz que me llegase de una cueva de conocimiento...' (Susana March).<sup>136</sup>

El transcurrir de la vida, con su acumulación de saber, tiene también su lado sombrío: la invasión de la duda, en ocasiones, el desamparo; el no saber a qué atenerse, el no estar dado por adelantado. Aludimos a esta condición del hombre al colocarnos en aprehensión de realidad: estar en la duda. Aleixandre lo expresa en palabra poética:

"Tienes ojos oscuros.

Brillos allí que oscuridad prometen.

Ah, cuán cierta es tu noche,

cuán incierta mi duda.

Miro al fondo de la luz, y creo a solas.  
 A solas pues que existes. Existir  
 es vivir con ciencia a ciegas.  
 Pues oscura te acercas  
 y en mis ojos más luces  
 aléntense que sin mirar que en ellos brillen.  
 No brillan pues supieron.

\*\*\*

¿Saber es conocer? No lo conozco y supe,  
 saber es alentar con los ojos abiertos  
 ¿Dudar? Quien duda existe. Solo morir  
 es ciencia."<sup>137</sup>

Sólo quien puede dudar puede creer, y morir es certeza. El conocer vendría a alojarse en los dos primeros niveles.

La expresión poética es, por sí misma, una fuente clarificadora. En el ejercicio del quehacer del poeta éste conoce y sabe; podríamos llamar a este conocimiento: 'pragnocia', en él se va definiendo el propio destino poético: 'Mi poesía ha sido, desde este mismo libro también un lento movimiento a la clarificación expresiva, con una acentuación de la conciencia de cuál es, por su sustancia, el destino poético'.<sup>138</sup>

### 3.2.3. Saber maduro.

¡Qué alejada la expresión de Quevedo de aquellos otros versos juveniles que trocaban placer por dolor si así se

amaba. '(Quevedo) mirará a su vida amorosa y dirá, con el hondo desencanto que toma en el sereno desesperar:

Mejor vida es morir  
que vivir muerto".<sup>139</sup>

Fruto del acumular, el postrer saber toma distancia, ha espesado la existencia; muchos caminos ha recorrido su alma y minuciosamente traza perfiles: ojos de Góngora en un retrato serio: '... ojos estriados, remotos en la honda órbita, que parecen mirarnos más allá de la burla, agudos de conocimiento y desdén, y nos quedamos absortos, y pensamos en la cristalizada ciencia de la vida que el arte gongorino nos transmite como una distancia'.<sup>140</sup>

Aquí nos encontramos ya tocando un saber que correspondería a ese tercer nivel que superáramos: de lo que queda y no pasa: 'Las vislumbres últimas de la vida cruzan como supremas categorías por el espíritu enardecido, y un conocimiento final supracensable se despliega en la última comunicación, donde el alma se anega y como que avanza la postrera sabiduría: ha vislumbreado un instante la inmortalidad'.<sup>141</sup>

La sabiduría no podría darse en la primera edad, hace falta el transcurrir: la temporalidad modelando al hombre, dejando el espacio libre a su elección: a su elegir transformador: '...lo más se convierte, después de todo, en sabiduría, lo más lejano de la juventud'.<sup>142</sup> 'Y lo inexorable de la con-



sumación se asume como un conocimiento que en sí es un valor, yo diría una sombría iluminación'.<sup>143</sup> Quedaría así un perfume pestrero que se esparce en el mundo; que lo hace más habitable, que clarifica la existencia: 'El viejecito de verdad, se/ ha muerto./ La flor que crece es de/ verdad'.<sup>144</sup>

El saber profundo es expansivo y se emparenta cercanamente con el amor: 'El puro corazón adorado, la verdad de la vida/ la certeza presente de un amor irradiante'.<sup>145</sup> -Tocará este punto con mayor detenimiento en páginas adelante-, después de hablar del núcleo de la verdad. La verdad que fundamenta, precisamente, el arte gongorino: la vida que el arte gongorino nos transmite. Verdad que es una 'confusión clarificadora' donde el conocimiento en imagen da paso a un saber más profundo:

"Pero yo sé que pueden confundirse  
un pecho y una música,  
un corazón o un árbol en invierno".<sup>146</sup>

Por su potenciación en imágenes, la poesía es, muchas veces, 'laberintos difíciles pero no oscuros'.<sup>147</sup> porque 'entender' no es un complejo de actualizaciones, actualizaciones separadas y dispersas; sino, muchas veces, una 'actualización compleja'.<sup>148</sup> La labor del poeta consiste en este velar tenso que supera las actualizaciones separadas en sus límites: 'La consistencia del espíritu consiste solo en olvidarse de los límites y buscar a destiempo la forma de las nubes, el na-

cimiento de la luz cuando anochece'<sup>149</sup>. Y en otro poema:

"Mañana vieja. Filosofía, nueva  
mirada hacia el cielo  
viejo.

Con mi mano los hilos recogidos  
a un punto nuevo,  
exacto, verdadero.  
Campo, ¿qué espero?  
Definición que aguardo  
de todo lo disperso.

Suprema vibración de los hilos  
finos, en el viento  
atados a mi frente,  
sonora en el silencio".<sup>150</sup>

El hombre conoce, duda, se estremece en su momento vi-  
tal; el poeta realice síntesis, tiene sed de integración y to-  
talidad. No por mera adición, sino por estructuración en son-  
tido; y en este quehacer configurador se siente, en ocasiones,  
demiurgo o profeta: la cercanía al misterio de la verdad y de  
la facultad creadora. Aquí también se fundamenta la esperanza:  
El creer que las cosas pueden ser mejores. Muchas veces se ha  
hablado del pesimismo de Aleixandre; Aleixandre constata hechos  
y éstos, muchas veces, son tristes; pero en su poesía fluye un  
cauce profundo de esperanza y creación positiva. De no ser así  
las cosas, dado el alto nivel de autenticidad de nuestro poeta,

no escribirlo. Las cosas no son fáciles, sí; pero la luz se a-  
tieba y conforma día y mundo: 'es todo el conjunto lo que da  
la visión de la aurea del mundo, como un ensaio de verdad y  
plenitud, desde el estremecimiento doloroso del hombre de hoy'  
151.

### 3.3. Actualización.

Retomemos las preguntas presentadas al inicio de este  
apartado: ¿qué es la verdad? ¿cómo es de?

La definición tradicional entiende la verdad como una  
adecuación entre la cosa y el intelecto. Esta definición se  
basan en un esquema de conocimiento según el cual nuestras ide-  
as son representaciones de lo 'real' u objeto externo. Por o-  
tra parte, dentro de un esquema 'intencionalista', la esencia  
sería unidad eidética de sentido y habría que indagar en las  
cosas hasta encontrar su momento absoluto sin que sepamos si  
lo hemos logrado. El punto de vista que aparece en el primer  
apartado habla de la verdad como mera 'actualización': 'lo ú-  
nico que la cosa adquiere por la intelección es ser mera ac-  
tualidad en la inteligencia'.<sup>152</sup> Así, la cosa está realizándose  
se como real en ese segundo momento intelectual de hiperfor-  
malización. Recordemos el texto de Alexandre: 'La búsqueda  
que no se contenta con la realidad superficial persigue la  
'hiperrealidad''.<sup>153</sup>

El arte no copia, no imita, no muestra el 'ente' que está en la 'cabeza' o en el 'exterior'; el arte actualiza realidad. O, en lenguaje heideggeriano, 'desvela' el ser. En este punto, la noción de verdad de Heidegger y la de Zubiri no coinciden totalmente; tienen una variación de matiz, o, más exactamente, de momento. Esto no quiere decir que sean opuestas o que se contradigan. Mientras para Zubiri, el proceso de verdad incluiría la actualización; para Heidegger entraría más dentro del cauce intencional (intencionalidad existencial, más allá de la de Brentano y Husserl), pues el 'ser sentido' de la cosa es un carácter de ella en el momento intencional de la conciencia, y de ahí el arte medianero entre el útil y el logos. Sin embargo, para Zubiri, este momento intencional estaría conexo a la pura actualización, que sería el fundamento. En Heidegger se daría el binomio ente-ser; el ente como las cosas ahí, mundanamente, y el ser como su verdadero sentido, su logos, su estructuración válida; y así, el arte es desvelación de la verdad. En el arte: 'el ente sale al estado de la no ocultación de su ser... y, si lo que pasa en la obra de arte es hacer patentes los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad'.<sup>155</sup> Zubiri dice a este respecto: 'La desvelación no es formalmente el acto de intelección, sino que es, a su vez, un carácter especial de la actualización. Si la cosa está desvelada es porque está ya actualizada. El momento de desvelación está fundado en el momento de actualización'.<sup>156</sup> Como se nota, el análisis de Zu-

biri no descalifica las aproximaciones heideggerianas; él introduce un provín (que en este caso es fundamental), pero dejando en pie, como un segundo momento, el de desvelación, en una actitud de respectividad al sentido que en Heidegger sería la actitud fundamental respecto al ser: 'El arte es la acción por la cual se patentiza el ser del ente. Tenemos que procurarle a la palabra "arte" y a lo que ella quiere significar, un nuevo contenido, a partir de la reconquistada y originaria actitud fundamental con respecto al ser'.<sup>157</sup> Alexandre, como actualizador de realidad, se cobija con frecuencia en esa gran mano de donde procede el sentido, que a la vez se oculta:

"...

Desde tu ser mi claridad me llega toda

de tí, mi aurora funeral que en

noche se abre.

Tú, mi nocturnidad que, luz, me ciega".<sup>158</sup>

La imagen poética podemos entenderla: o como actualizadora de realidad (en sentido Zubiriano), o como desveladora de ser (en el sentido de Heidegger), teniendo siempre en cuenta el carácter prioritario que anotábamos en la perspectiva de Zubiri. En ambos casos asistimos a un acontecer de verdad: a un 'dar paso' a la realidad y ahí el compartir: 'La irisa -ción por la que la poesía descubre la profunda verdad a alumbrar crea el punto de efusión que hace posible la comunicación humana'.<sup>159</sup>

'La irización' es el quehacer de la imagen, que alumbra verdad como actualización de realidad en lo estinúlico, o como desvolación del ser en el ente.

Pasemos ahora al bello ejemplo que Heidegger nos da para explicar mejor su idea del arte en relación con la verdad (sobre el cuadro de Van Gogh) 'Un par de zapatos de labriego y nada más y sin embargo ... En la oscura boca del gastado interior boateza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantéz del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temor por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la mirada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno. Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labranza. De esta resguardada propiedad emerge el útil en su reposar en sí'.<sup>160</sup>

'En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente, "poner" quiere decir aquí: asentar establemente un ente, un par de zapatos de labriego, se asienta en la obra establemente a la luz de su ser. La esencia del arte sería

pues, está el ponerse en operación la verdad del ente'.<sup>161</sup>

El arte actualiza realidad mundanalmente, de ahí que en los zapatos de la labriega se presencializa su mundo en interrelación con todos los acontecimientos pasados y futuros: en la función de realidad; de temporalidad: tiempo presente y espacio como un hecho que se abre en el lienzo en temporalidad expandida.

Vicente Aleixandre hace un recorrido similar, pero no en los zapatos de la labriega; sino en el traje de Antonio Machado: 'Allí era reconocible casi todo, traducido a su expresión material. Penas o alegrías, tropiezos, esperanzas, sorpresas... Nada se aclaraba o lustraba -vida o estambre- y todo se ensombrecía. Así el traje iba recogiendo el peso del tiempo por acumulación sensible, y el tejido primitivo se iba agobiando o abigarrando o descomponiendo'.<sup>162</sup>

'Vida o estambre'; ('o' identificativa) que confunde y expande la temporalidad: lo sensible (estambre) en presente y en espacialidad, abre a pasado y futuro en 'vida'; deja que aparezca y se presencialice. Ahí, en el traje, 'es reconocible casi todo'.

'¿Cuál verdad acontece en la obra? ¿Puede en general acontecer la verdad y ser así histórica? La verdad, se dice es algo intemporal y supratemporal'.<sup>163</sup> 'La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia

cia'.<sup>164</sup> Se da aquí lo que antes hemos llamado inauguración de realidad, que otra cosa no es sino establecimiento de mundo y, por lo tanto, 'no es sino poéticamente que el hombre habita la tierra'.<sup>165</sup>

Pero, ¿qué significa aquí 'abrir mundo'? ¿cómo es que la poesía 'abre mundo'? ¿cómo nos sitúa 'mundanamente'? Habría que empezar por delimitar la acepción de 'mundo', no como conjunto de cosas, no como globo terráqueo, no como concatenación causa-efecto; sino como el ámbito donde caen las decisiones; como la conformación de historia personal; como el ámbito de posibilidades de ser el hombre. Atendamos a las precisiones de Heidegger: 'El mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible y perceptible donde nos creemos en casa ... Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantienen absortos en el ser. El mundo se mundaniza ahí donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia, unas veces aceptadas por nosotros, otras abandonadas, desconocidas y nuevamente planteadas. La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen, pero sí pertenecen al impulso oculto de un ambiente en que están sumergidos. En cambio la campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de lo existente ... al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez'.<sup>166</sup>



El poema es creado con la materia prima de la palabra y se erige estableciendo mundo y así sobrevive en la potencia del mundo del poema. Se retrotrae a la tierra (sonido, escritura, lenguaje hablado) logrando su desocultación; nunca la palabra fue más palabra que en poesía: 'La tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma... La obra ejecuta la hachura de la tierra al retrotraerse a ella ... el poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como palabra... El mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo'.<sup>167</sup>

Lo que aquí se llama tierra no es, según Heidegger, ni la representación de un depósito de materia, ni la representación sólo astronómica de un planeta, es: lo que 'ilumina a la vez aquello donde y en lo que funda el hombre su morada... La tierra es donde al nacer hace a todo lo viviente volver, como tal a albergarse. En el nacer es la tierra como lo que alberga'.<sup>168</sup>, y así: 'La palabra es la casa del ser'.<sup>169</sup>

El poeta, anclado en la tierra, retrotrae en ella y la desoculta en palabra develando el ser. Aleixandre habla así de la labor del poeta: 'Con los dos pies hincados en la tierra, una corriente prodigiosa se condensa, se agolpa bajo sus plantas para correr por su cuerpo y alzarse por su lengua. Se oñtonces la tierra misma, la tierra profunda, la que llamea por el cuerpo arrebatado'.<sup>170</sup> Y, ante las 'Meninas' de Velázquez:

"Después... el mundo se abre en un rompiente súbito  
 que desborda y no espanta.  
 Vertiéndose hacia tí lo miras como al de una verdad  
 profunda aquí cayese:  
 estuviese cayendo:  
 Roto un cielo que es mundo  
 total, regresa un orbe por el rompiente: invado.  
 Ah, perpetua invasión rodando en orden, hacia tí que  
 contemples".<sup>171</sup>

Se perfila ya la figura del poeta en toda su importancia: su enclave en la verdad y su voz proclamadora de esa verdad; sus palabras no tienen una intervención inmediata en la realidad estimúllica, como puede tenerla la técnica; el impacto inmediato a ese nivel es menos espectacular, sin embargo: aquí permanece la tierra cerrada en un principio, asumida por el hombre; el mismo ordenamiento de la técnica se ordena en la apertura por poesía y pensamiento.

'... comprendieron de pronto que don Luis, como todos los poetas reales que en aquel instante en él se incorporaban, tendrían mucho que decir, para todos los hombres, en la verdadera hora de la integración humana sobre la tierra'.<sup>172</sup> La mundanización, el hacer mundo, hace posible la vida como humana, como más respirable. Al binomio poesía-verdad hay que añadir un tercer término: vida, y de ahí el carácter ético de toda poesía. Vida en el sentido de apertura de posibilidades y por

lo tanto, de historia personal y comunitaria. Aleixandre nos lo dice: 'Poesía y verdad no son cosa distinta, porque vida y obra son, quierase o no, en cierto tipo de poeta al menos, inseparables e indivisibles'.<sup>173</sup> Y, consecuentemente, la mentira y el engaño tocan a la nada:

"Es estar engañado  
estar más muerto".<sup>174</sup>

'A lo único que no se puede obligar a la poesía es a mentir. Sin quererlo, el mal poeta no hace otra cosa toda su vida'.<sup>175</sup> Notemos que la mala poesía no consiste en la utilización de tales o cuales palabras (aunque también es esto), tampoco en seguir ciertas reglas de composición o el uso de determinados procedimientos; la mala poesía consiste en no develar ser, en no abrir mundo, en no presenciar verdad, (otra vez insisto: no verdad de adecuación mental, sino de inauguración de realidad)

Si seguimos el hilo consecuente de notas-poesía: poesía-verdad-vida y atendemos al aspecto de inauguración de realidad en posibilidades de ser, el aspecto ético reclamará la optimización de elección: amor. La poesía es así: conocimiento amoroso (verdad-bien). Aleixandre insiste en esa definición en repetidas ocasiones; transcribo aquí algunos momentos donde se nota también el enlace con la vida. Tendríamos así: poesía-verdad-vida-amor: '... ese conocimiento amoroso al que la poesía no se acerca por la vía discursiva, sino por la entrega

rápida, sorprendida de los trozos de vida en que viene a encarnarse'.<sup>176</sup> 'Acepta, se inclina efablemente, y su conocimiento, no sé, a veces parece tener un rebrillo de última ciencia que casi se le oculta en los ojos: la caridad'.<sup>177</sup> 'Y creo usted que sentí que algo muy puro y verdadero descendía sobre las frentes de todos nosotros, y que un entendimiento superior estaba tomando lugar, como simbólicamente, por la sencilla vía del conocimiento poético, es decir, amoroso'.<sup>178</sup> 'Con su existencia, añadiría, el poeta llama a comunicación, y su punto de efusión establece una comunidad humana... La poesía es una profunda verdad comunicada. La "irradiación" poética de esta es el único modo de hacerla sensible. Por eso, el contenido en poesía, por mucha densidad que pretenda poseer, si carece de la cualidad que ha hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe'.<sup>179</sup> Y al preguntarle el entrevistador: "¿Qué es para usted entonces la poesía?", Alexandre responde: -una forma de conocimiento amoroso'.<sup>180</sup>

Las notas superiores poesía-verdad-vida-amor, en su ejercicio, en su recorrer, conllevan gozo. A pesar de la dificultad del quehacer del poeta, de su complejidad, el poetizar es un dulce ejercicio. La ordenación del ente en el logos, el alumbramiento de realidad, el estar en verdad, convalida a la persona en armonía gozosa: 'conocer es reír, y el / alba río'.<sup>181</sup> Igual suerte corre el lector que encuentra verdad: '(Poeta) caminar por tu mundo no es trabajo, es placer inteligente'.<sup>182</sup>

El poeta resume las potencialidades del quehacer poético: 'fuente de amor, fuente de conocimiento, fuente de iluminación, fuente de descubrimiento, fuente de verdad, fuente de consuelo, fuente de esperanza, fuente de sed, fuente de vida. Si alguna vez la poesía no es eso, no es nada', 183

#### 3.4. Diálogos del conocimiento.

La verdad, la vida, el amor, la poesía, son realidades muy ricas, de ahí que la perspectiva individual se sienta siempre pequeña y deudora de todos los hombres. El verdadero diálogo, sabemos, es fundamentalmente en servicio a la verdad más allá de afirmaciones personales, y de esta manera: el ir y venir de la palabra, de las vidas, perfilan la realidad de las cosas. En su último libro, Vicente Aleixandre adopta la forma dialogada entre personajes diversos. "Diálogos del conocimiento" es la palabra en contraste en afán alumbrador de verdad. Ya Platón entendía que la palabra fuera del diálogo muere un poco (poetizar es dialogar con los demás) y de ahí que sus obras intentasen revivir el dialogar vivo. Ahí, en el diálogo, se fragua destino e historia personal: 'El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia', 184 Evidentemente, estamos hablando aquí del diálogo vivo, del diálogo auténtico, en el que no es fácil apartar las manos para dar paso a la verdad; sucede con mayor frecuencia, que nuestros diálogos son monólogos alternantes -porque todavía no hemos penetrado la paradoja de que intentándonos salvar nos perdemos-, monólogos alternantes donde nos perdemos por fal-

ta de fidelidad a lo alto. Si el diálogo auténtico nos esencializa, nosotros, los hombres, somos un diálogo: '... los hombres somos un diálogo. El ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el diálogo. Si embargo, esto no es sólo una manera como se realiza el habla, sino que el habla sólo es esencial como diálogo. Lo que de otro modo entendemos por 'habla'; a saber, un repertorio de palabras y de reglas de sintaxis, es sólo el primer plano del habla. Poder hablar y poder oír son igualmente originarios. Somos un diálogo quiere decir que podemos oírnos mutuamente... Donde debe haber un diálogo es preciso que la palabra esencial quede relacionada con el uno y el mismo... Pero el uno y el mismo sólo pueden ser patentes a la luz de algo permanente y constante. Sin embargo, la constancia y la permanencia sólo aparecen cuando lucen la persistencia y la actualidad. Pero esto sucede en el momento en que se abre el tiempo en su extensión ... Hasta que por primera vez el tiempo se desgarró irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente. Somos un diálogo desde el tiempo en que el tiempo es. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, somos históricos. Ser un diálogo y ser históricos son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo'.<sup>185</sup>

He traído a colección las anteriores clarificaciones de Heidegger, porque en el libro "Diálogos del conocimiento", que ha de ocuparnos en páginas siguientes, revisten peculiar

importancia. Somos diálogo porque somos históricos, porque tenemos biografía y, obviamente, ésta es diversa; ¿cómo poder entonces comulgar en verdad? En el diálogo, en la donación que abre el diálogo se está en verdad comunitariamente en la posibilidad de ser más a partir del otro, de su apertura en libertad; de mi recogimiento y apertura también en libertad y en verdad.

Como dije hace unas líneas, dedicaré las páginas siguientes de este apartado a un análisis del último libro (hasta ahora) de Vicente Aleixandre: "Diálogos del conocimiento". Me interesa particularmente un mayor ahondamiento en el quehacer de la imagen y en el registro verdad, en unidad con la materia de esta investigación. En "Diálogos del conocimiento" Aleixandre se pregunta por la realidad y su metodología expresiva es precisamente dialógica, intentando estar en el otro, en la medida de las posibilidades. Sabemos, a pesar de todo, que es su voz personal la que habla en boca de otros, pero potenciada por el intento de mirar desde el otro. Veamos lo que el mismo Aleixandre dice al presentar su libro: (Prólogo a una selección para "Mis poemas mejores"):

"Terminado 'Poemas de la consumación' en 1966, sin solución de continuidad, comencé 'Diálogos del conocimiento' cuya composición había de durar algunos años, para aparecer en 1974.

La realidad, pensaba el poeta, es demasiado rica, puesto que su contenido sólo se hace perceptible en perspectiva, que como tal resulta estrictamente personal, con lo

que quedan fuera los innumerables panoramas que sólo serían sensibiles desde otros puntos de vista. Esa es la idea que me llevó a concebir mi libro 'Diálogos del conocimiento' en forma dramática. Intenté crear una serie de personajes distintos del autor y diferentes también entre sí que me sirvieran como perspectivas u órganos de conocimiento a cuyo través se pudiera ofrecer la multiplicidad como tal del universo.

La mayoría de los diálogos no son aparentemente, sino monólogos entrecruzados, y el diálogo se verifica en el seno del lector. Los personajes se responden aunque no se oigan, pero sus respuestas concordes se cumplen como tales en el espíritu de quien las escucha. Esto fue lo intentado, aunque algunos de los diálogos estén planteados con audición inmediata de los hablantes entre sí, sin que esto modifique la concepción de principio de unos u otros.

'Poemas de la consumación' son piezas breves y líricas; largas y dramáticas las de 'Diálogos del conocimiento'. Sin embargo, por los rasgos del estilo, por la colaboración acentuada del pensamiento poético, por el uso caracterizado de las contradicciones lógicas, y por el clima de última madurez de la vida, que en vertientes muy distintas los dos respiran, creo que ambos libros constituyen una zona de mi trabajo, un paso más en el trazado de una poesía". 186

"Diálogos del conocimiento" está dividido en siete ca



pítulos con un total de catorce diálogos. La mayoría de las veces el diálogo se da entre dos personajes, aunque, en ocasiones, intervienen una tercera o cuarta voz. Seguirá el orden de presentación, que, obviamente, va potenciando el libro en la medida en que se avanza.

#### 3.4.1. Diálogo primero: Sonido de la guerra, 187

a.  
El soldado.

"Aquí llegue. Aquí me queda. Es triste  
saber que el día en noche encarna. Eterna  
miró la luz en unos ojos bellos.  
¡Cuán lejos ya! Aquí en la sala acato  
la única luz, y vivo. Pues ignoro  
aquí de dónde vengo. Son las aves  
tenaces las que sobreviven, las que  
sobrevuelan. Aquí a mis pies lianas  
bullen, y sienten que tierra es todo, y nada  
es diferente. El cielo no es distinto.  
El ave es tierra y vuela.  
Lo mismo garza que alcotón. ¡Qué pájaros  
fantasmas, qué chirridos  
fantasmas! El agua pasa y cunde.  
Aquí mi cuerpo mineral hoy puede  
vivir. Soy piedra pues que existo.

## El brujo.

"Solo quedó. Arrasada está la aldea.  
 Ah, el miserable  
 conquistador pasó. Metralia y, más veneno  
 vi en la mirada horrible. Y eran jóvenes.  
 Cuántas veces soñó con un suspiro  
 como una muerte dulce. En mis bróñjes  
 puse el balazo de no ser, y supe  
 dormir, terrible ciencia última.  
 Mas hoy no me valió. Con ojo fijo  
 velé y miré, y seco  
 un ojo vió la lluvia, y era roja.  
 Pálido y seco,  
 y ensangrentado en su interior, cegó."

'Aquí llegué. Aquí me quedo'. Se llega a la tierra,  
 se nace un día y se permanece en ella: allí se está. El hom-  
 bre se establece en la tierra, mora en ella. 'Es triste saber  
 que el día en noche encarna'. Se es dado a la luz, aparece el  
 día, el sol mueve los procesos vitales, hay un dinamismo que  
 hace crecer las cosas: interdependencia, calor, complejidad  
 de la materia estructurada en interrelación, energía, y luego :  
 la noche, el silencio, la oscuridad, el retirarse de todo lo  
 viviente, el aguardar, el permanecer letalmente : los pájaros  
 se callan, toda la luminosidad se apaga, se retrotrae el día  
 mismo (recordar el temor mítico a cada anochecer como fin del

mundo), el sol se oculta en su casa, el hombre toma la obscuridad, el niño siente que pierde apoyo seguro, todo ser viviente cierra los ojos. El día 'en noche encarna', el día, que debería ser luz continua, no persiste, tiene un fin, un fin tremendamente contrastado; y esto es triste. La tristeza surge en el hombre por contrastación de niveles, por contrastación de lo que podría haber sido y no fue, o no es, o no será. Sólo el hombre puede propiamente entristecerse, porque sólo él puede distanciarse de la realidad estímulo y comparar con otro plano: el plano de lo posible. Sólo el hombre tiene lenguaje subjetivo. El hombre 'es llento' decía León Felipe; sí, ésta es una de sus características: se entristece. La luz que brilla termina. 'Eterna miré la luz en unos ojos bellos'. Esta luz del día, que siempre llega a su fin. En momentos históricos personales, algo que brillaba, que participaba de las notas del día como dador de luminosidad y vida, se captó como eterno, como un día continuado ¿dónde?: en unos 'ojos bellos'. ¿Qué es la belleza? Para muchos, un esplendor, una iluminación, una eternidad, ¿por qué?, porque hace aparecer, porque alumbra, porque muestra, y muestra 'lo alto': abre la temporalidad y la anula en permanencias 'eterna luz'. Y esto se da aquí, aquí donde 'llegué'. Los ojos, que es el sentir marido a la luz, ojos que presencian personas: 'ventana del alma', determinación de la corporeidad personal a partir del tercer nivel; comunicación, otra vez, con la temporalidad ascendida. '¡Cuán lejos ya!', momento de toque de luminosidad persistente que ha

pasado ya; el hombre regresa a lo cotidiano, a la temporalidad constreñida en sus mudanzas y afanes, otra vez estamos en el día y la noche. Desde este presente se mira otro presente que tocó eternidad y fue retrotraído a la tierra. 'Aquí en la selva, acato la única luz y vivo'. Aquí, ahora, pisando selva, un contorno de seres múltiples me rodea; estoy bajo esta luz, la única en mi cotidianidad y que devendrá en noche, luz que pone en marcha mi vida, vida que transcurre en día y noche. Y, por qué no, tal vez: luz primigenia y última, no anochecida, resplandor continuo que invita a religión, a acatamiento reverente, a crecimiento en libertad dentro de cauces liberadores y así: 'vivo' en sentido estricto. Heidegger ha hablado mucho de este despertar del lenguaje y de su intrínseca reverencia o no a los dioses<sup>188</sup>. Pero, otra vez, el lado oscuro, la limitación de mí aquí, el puro presente: 'Pues ignoro aquí de dónde vengo'. Tenemos aquí una desconexión con el pasado más pasado, que es la anterioridad a mi nacimiento: la dificultad del ahora por ampliarse en temporalidad y así dar razón de sí. Con frecuencia se ha dicho que esta es una de las preguntas que más preocupan al hombre: ¿de dónde vengo? ¿por qué es esto así?. No bastaría con vivir el momento, con apurar el presente; ¿por qué esta manía de intentar esclarecer el origen? El hombre no puede vivir en puro presente, contradice lo que es, cuando lo intenta, se rebaja, quiere ser piedra o confundirse con la raíz de un árbol; está llamado a vivir en temporalidad: es histórico, y esto quiere decir que también es lo que ha sido, o que el haber

sido es una forma de ser. Los hilos de cada acto presente os -  
 tán asumidos y el hombre desea tenerlos en su mano, de ahí la  
 continua vuelta al origen, que convalida presente. La histori-  
 cidad tiene también su vertiente futura, ¿cómo se sigue siendo?  
 porque lo que será es también una forma de ser y es también pre-  
 sente: 'Son las aves tenaces las que sobreviven, las que sobre-  
 vuelan'. Aquí, el trasfondo de una imagen elemental: lo alto,  
 lo bajo; la posición erecta: el sol, la tierra, el ascender es  
 pacial de lo viviente; el remontar hacia el cielo que conforma  
 la imagen del ave que sobrevuela mientras todo permanece en la  
 tierra, afincado en el suelo, el ave se despegó, sale del domi-  
 nio afianzador y no se retrotrae al polvo: sobrevive. Ave-hom-  
 bre, tenacidad firme, porfiado pertinaz en el propósito, que  
 se prende al viento, a la vida, a lo que queda de la vida; mien-  
 tras lo demás se cierra en la tierra. 'Aquí mis pino lianas by  
 llen, y sienten que tierra es todo, y nada es diferente': vol-  
 vemos al suelo, lo vegetal pegado a la tierra y siendo de ella;  
 el hombre pisando, en contacto con lo que de la tierra ha sali-  
 do. Desde esta perspectiva, todo pertenece a la tierra: nada  
 se le escapa: 'tierra es todo'. 'El cielo no es distinto'; in-  
 eluso al cielo: lo estéreo, la no tierra, la ascensión vertical  
 se asume en la tierra como materia cósmica, como mineralidad,  
 y sin embargo ... 'El ave es tierra y vuela'. La compleja co-  
 nstructuración de tierra que es el ave, puede remontarse, puede  
 despegarse de esa tierra, como una victoria: 'lo mismo garza  
 que alcotán. ¡Qué pájaros fantasmas, qué chirridos fantasmas!'.

El misterio de la materia, que se despegaba por propia fuerza, el grito misterioso de un desgarrar de tierra, la inmensa variedad del sonido de la selva, que como un rumor se levanta del humus. El agua que recorre el suelo, que anida en sus profundidades, que pasa, que corre viva y vivifica: provoca nuevas organizaciones de materia, que cunde y se esparce en toda esta conformación que también, en ocasiones, se despegaba del suelo: 'El agua pasa y cunde. 'Aquí mi cuerpo mineral hoy puede vivir'. El soldado recorre la selva, o estacionado se detiene: ha tenido oportunidad de observar el día y la venida de la noche, la actividad de los animales y el brotar del vegetal, el remontar el vuelo de las aves misteriosas y se solidarifica con todo esto. En sus marchas o en su permanecer quieto en espera del salto o en pasividad tática, su planta ha estado en contacto con la tierra, ha visto a la tierra cruzada de arroyos, de grandes ríos; garzas que áncian sus patas en el agua, y ha visto que la tierra resume vida, que lo mineral se organiza en materia compleja y que su corporalidad es también con tierra: 'Aquí mi cuerpo mineral hoy puede vivir'. La piedra, el mineral, la materia inerte que encierra lo que existe, encierra y da posibilidad a otras formas de existencia: 'Soy piedra pues que existe'.

Reunamos las imágenes que interpretan la existencia: día, noche, luz, ojos, selva, aves, cielo, tierra, agua, cuerpo, tierra, piedra. Notamos también un ritmo interno de contrastación en dos tiempos: luminosidad, oscuridad; alto, cues-

lo; remontarse, permanecer a nivel de tierra.

El contorno humano donde el quehacer del brujo tenía sentido ha sido arrasado: 'Solo quedé. Arrasada está la aldea'. El entramado de relaciones con personas aitas en un espacio se ha cortado, ha desaparecido lo constituido, lo edificado en intercomunicación y en piedra. Otra piedra que afirma su existencia ha caído y destruido. El impulso vital atropella, cunde el bío y se impone la ley del más fuerte. La tendencia a hacerse valer y la voluntad de dominio ha arrasado; el ave que tenaz sobrevuela (águila de tantos escudos) ha hollado con su planta, 'Ah, el miserable conquistador pasó'. La contundencia del argumento desintegrador de lo físico, desintegrador de la estructura de la materia: 'metralla', y de la corporeidad en su fisiología: 'veneno', otra vez en el ojo presencializador: 'Metralla y, más, vi en la mirada horrible'. El mago en su perspectiva, habla de 'horrible', y afirma y se lamenta: 'Y eran jóvenes'. La juventud en impulso vital tantas veces destructor, no considerado. Juventud: vocación a creación, nunca a destruir; paradoja en la necesidad de afirmación de sí mismo. 'Cuántas veces soñé con un suspiro como una muerte dulce'. La muerte aceptada como un momento dentro de un proceso conforme, como una ultimidad madura de la que dormir es un adelanto (imagen elemental: sueño-muerte). Las artimañas del mago provocan a voluntad esta aproximación al no ser que es el morir o dormir; postrimería que condensa caber en el hombre, que es para la muerte (Heidegger): 'En mis brohajes puse el balcón de no



ser, y supo dormir, terrible ciencia última'. Pero no elogiamos el momento, no somos totalmente dueños del acontecer: 'Mas hoy no me valió'. En lugar de plácidamente sustraerse, el ojo atónito vió: vió destrucción. El 'ojo seco', alejado de la fuente (de la fuente de la vida) pasmado vió lluvia; pero de sangre. Fue testigo del volverse contra la vida y claudicó su función de mirar, de posibilitar vida con la apertura del campo visual: 'Con ojo fijo valé y miré, y seco un ojo vió la lluvia y era roja. Pálido y seco, y ensangrentado en su interior, cegó'. No tenemos la potenciación contrastada y constelacional: ojo seco — lluvia (roja) — ojo ensangrentado. La nota 'seco' está contrastada con la nota 'lluvia' (no seco) y la palabra 'lluvia' está potenciada con 'roja' y ésta, a su vez, constelacionalmente, con 'ensangrentado', y así adquiere su sentido el conjunto: el brujo observa la destrucción, la guerra y la sangre, y su ojo ... ciega; no quiere ver más. El ojo se hiera, porque el ojo tiene como sentido (ser, logos) abrir vida; en otras palabras: como sentir posibilita, en gran medida, el movimiento locomotivo, que en respuesta estímúlica busca alimento; y como sentir-inteligente, conforma en oídos, que abre logos y razón, y por tanto: posibilidades de ser del hombre. Si el ojo observa sinsentido: destrucción del sentido de la conservación y destrucción del sentido de la conformación de los hombres y de la realidad, entonces el ojo no tiene razón de ser; el mago es un nuevo Edipo que ya no ve ni podrá ver: 'cegó'.



## b. El soldado.

"No estoy dormido. No sé si muero o sueño.  
 En esta herida está el vivir, y ya  
 tan sólo ella es la vida.  
 Tuvo unos labios que significaron.  
 Un cuerpo que se erguía, un brazo extenso,  
 como unas manos que aprehendieron cosas,  
 objetos, seres, esperanzas, humos.  
 Soñé, y la mano dibujaba el sueño,  
 el deseo. Tenté. Quien tienta vive. Quien con-  
 ce ha muerto.  
 Sólo mi pensamiento vive ahora.  
 Por eso muero. Porque yo no miro,  
 pero sé. Joven lo fui. Y sin edad, termino."

## El brujo

"Pues vi miré. La sangre no era un río,  
 sino su pensamiento doloroso.  
 La sangre vive cuando presa pugna  
 por surgir. Pero el surto, muere.  
 Como un castillo donde prisionera  
 está la bella y un dulce caballero  
 abre el portón, y sale: la luz mata.  
 Así la sangre, en que el destino yerra,  
 pues si fulgura muere, Ah, qué misterio

increíble. Sólo sobre unos labios coloridos,  
como tras colinas, se adivina  
el bulto de la sangre. Y el amante  
puede besar y presentir, ¡sin verla!"

#### El pájaro.

"¿Quién habla aquí en la noche? Son venenos humanos.  
Soy ya viejo y oigo poco,  
mas no confundo el canto de la alondra  
con el ronco trajín del pecho pobre.  
Miro y en torno casi no hay aire  
para mis alas. Ni rama para mi descanso.  
¿Qué subversión pasó? Nada conozco.  
Naturaleza huyó. ¿Qué es esto? Y vuelo  
en un aire que mata.  
Letal ceniza en que bogar, y muero."

El soldado está ahora herido, se mira a sí mismo, se  
juzga: ¿herida real? ¿carne punzada? ¿daño a sí mismo? ¿al or-  
den? ¿a lo que las cosas deben ser? ¿herida en su vida? La  
herida define el sentido, y así, sólo en ella se da verdadera-  
mente la vida. Vigilante, el soldado en borde de muerte, o  
vida (sueño). La herida, el dolor, el padecer: padecer porque,  
físcamente, la corporeidad rechaza un desequilibrio y pugna  
por la homeóstasis, o porque el nivel espiritual ha recibido  
puñalada que sangra: porque el actuar no ha respondido a ser

y se ha dañado a la persona en sus niveles más hondos. Paradoja de hacerse daño dañando a los demás. Dolor que clama por orden, por equilibrio, por sentido, por logos; por vida, y que afirma vida. Decir del soldado que con tanta fuerza devela sentido del dolor: 'No estoy dormido, No sé si muero o sueño./ En esta herida está el vivir, y ya/ tan solo ella es la vida'. Viene después el recorrer histórico, el transcurrir biográfico; en momento de muerte, de definición personal: 'Tuve unos labios que significaran/ un cuerpo que se aguija, un brazo extenso'. La palabra: cuerpo que se aboma, que instauro mundo, que señala, que extiende el brazo y apunta, ondea, abraza, recoge, derrama, flexiona y aprehendi la mano, punta múltiple. Como unas manos que aprehendieron cosas, objetos, seres, esperanzas, humos. Mano aprehensora, virtud que se ejerce desde los primeros meses: que toca, palpa, coge, aprehende, recoge y lleva a la corporeidad; que no distingue y todo quiere llevar a la boca en un proceso de crecer tomando en destrucción y asimilación de lo tomado, en niveles que el seguir siendo subordina a lo otro. Despliegue biológico donde lo que está ahí sigue un movimiento centrípeto en mí abarcar para que yo sea más. Mas no sólo cosas y objetos, sino también seres y esperanzas; y aquí la paradoja: el aprehender la esperanza, el tomarla entre las manos: humos. En sus niveles más hondos, el hombre no crece por ley de la selva: aprehendiendo en eliminación o asimilación del alter; no se descoliga la vida humana, en profundidad, regi-

des por el pez grande que come al pequeño. Todo el siglo pasado es revelador en pensadores de limitación o impulso biológico para terminar al hombre: Darwin, Freud, Nietzsche. El hombre crece por asimilación a primeros niveles, pero si quiere crecer más, si no quiere 'horirse', ha de transcurrir su vida del egocentrismo a la oblatividad; de no ser así, le su purará una herida, herida que fundará de nuevo el sentido de lo que se está rompiendo. La mano: creación, movimiento, responde a instancias previas (¿motivación?), dibuja en conducta, en contacto: el sueño y lo deseado 'sueña y la mano dibuja el sueño, el deseo. Intento.' Y ahí, en la apertura con tiente, palmaria, indagadora, auscultadora: vivir. La muerte en contradicción hará que verdaderamente conozcamos: 'quien tiente vive. Quien conoce ha muerto'. El plano estrictamente sensible se apaga en disminución de corporeidad; no el hombre, no la chiapa: 'sólo el pensamiento vive ahora. Por eso muero'. Esta certeza final aparece sumiéndose en la temporalidad de la locura del sentir juvenil, luego acumulación y saber maduro que desemboca en la expansión de la temporalidad no medida, sino perdurable: 'pero sé, joven lo fui. Y sin edad, termino'.

En la intervención del brujo, Alejandro potencia la imagen sangre y en ciego explicita su presencialización: 'Pues vi miré. La sangre no era un río, sino su pensamiento doloroso'. La imagen elemental es sangre-vida (líquido vital)

pero en la anterior intervención revestía otra significación: muerte. Distingamos; derramada: muerte, 'encarcelada': vida. La vida es cuando se aboca a la muerte. 'La sangre vive cuando presa pugna por salir'. Tocamos aquí la cuestión del ser y el límite, manera única de ser de lo 'finito'. Viene después un símil en paralelismo con la bella, el caballero y el portón: la 'luz mata', sí, mata el estado anterior: el bebé se expone a ella y deja de ser feto. La vida se expone a otra vida y deja de ser vida: 'Así la sangre en que el destino yerra, pues si fulgura muere. Y aquí, el poeta se esombra 'Ah que misterio increíble'. La luz con toda su potencialidad de saber en momento postrero de tránsito: en momento inicial.

El ojo atento del brujo mira sangre que no es sangre en su realidad sensible, sino dolor a nivel anímico: 'Pues vi miró. La sangre no es un río, sino su pensamiento doloroso'. Mientras el otro aspecto: el de la guarda, se adivina en los 'labios coloridos'.

Una tercera vez sobrevuela los sonidos de los hombres; los ha oído muchas veces. La palabra, que por esencia es creadora, puede también destruir. Palabra y acción que se tropiezan. '¿Quién habla aquí en la noche? Son voces humanas'. Ha escuchado muchas veces sonidos parecidos y sabe distinguir el 'canto de la alondra' del 'ronco trajín del pecho pobre'. El pecho humano presencializador de fortaleza es aquí 'pobre' y salen de él 'ronquidos': sonidos inarmónicos,

acciones destructoras, venenosas. El paisaje desolado no ofrece asidero, el aire mismo mata; escasea incluso para volar: 'Mico, y en torno no hay aire para mis alas'. El pájaro es testigo de guerra y juzga: '¿Qué subversión pasó? Nada conozco. Naturaleza huyó. ¿qué es esto? Y vuelo en un aire que mata'. La destrucción provocada por el hombre arrastra a sus compañeros seres vivos: 'Letal ceniza en que bogar y muero'. El 'bogar' lo entendemos constelacionalmente con 'aire', 'vuelo', 'remontar', 'pájaro', y la 'ceniza' en interacción con 'veneno', 'tronco', 'subversión', 'mata' y 'muero'.

#### c. Soldado

"Qué sed horrible. En tierra seca, nada.  
Tendido estoy y sólo veo estrellas.  
El agujero de mi pecho alienta  
como brutal error. Pienso, no hablo.  
Siento. Alguna vez sentir fuera vivir.  
Quizés hoy siento porque estoy muriendo.  
Y la postrer palabra sea : Sentí."

#### El brujo

"Camino a tientas. ¿Entre piedras ando  
y entre miembros dispersos? ¿Frió un balón o  
es una frente rota?  
Qué rumoroso entozo que está solo:  
Más allá de la muerte vive algo."



un resto, en vida propia. Y ando, aparte en esa otra vida a solas que no entiendo."

El soldado inicia: 'Qué sed horrible'. La sed como reclamo del instinto de conservación, la sed sensible que pide el equilibrio corporal. Sed con carácter también analéctico, presencializador de carencia de completez personal. 'En tierra seca', ¿no estaba en la selva? sí; pero la destrucción deviene en páramo. Ahí en el suelo, en su sentir 've estrellas (con toda la carga de orden, esferas celestes, armonía, música), la herida vuelve a recordarle el retorno de los hechos: 'El agujero de mi pecho alienta como brutal error'. El sentir en corporeidad identificado con vivir; vivir, sí; sensiblemente, y cuando desaparezca el sentir, nos despediremos de la vida: 'Y la postrer palabra sea sentí'.

En escena: el soldado yace tendido, herido, moribundo, porque ha matado y ha destruido. El mago camina a ciegas porque ha visto la sangre; palpa destrozos. Las corporeidades desgajadas ¿son piedras otra vez?, estructuraciones materiales que ya no responden a un ordenamiento complejo en torno a un sentido.

El brujo camina a tientas: ¿Entre piedras ando/ o entre miembros dispersos?'. Desencajadas de su conformación, las partes del cuerpo pierden su ser y se confunden. '¿Frío es un talón o es una frente rota?'. Pero incluso desencajada, la par



le hace referencia al conjunto y extiendo un 'trazo'. 'Luz  
recuerdo un trazo que está solo' y de ahí proceso al 'trazo'  
de otra parcialidad: la comparación: 'Esa allí es la muerte  
vive algo, un vaso, en vida propia'.

El brujo continúa su desmenuzamiento apartando miembros, pero a la vez medita sobre el 'apartar' de la muerte en el conjunto del hombre, y en el umbral confieso no entender sobre esa otra vida 'y ando/ aparto/ esa otra vida a solas que no entiendo'.

El viejo mago camina a tientas entre los despojos,  
el soldado muere tendido, necesita ayuda; dramáticamente se  
apunta un encuentro.

d. El soldado.

"Si alguien llegase... No puedo hablar. No  
puedo gritar. Fui joven y miraba, oía,  
tocaba, sonaba. El hombre suena. Pero mudo,  
muerto.

Y aquí ya las estrellas se apagaron,  
pues que mis ojos ya las desconocen.  
Sólo el aire del pecho suena. El estertor  
dentro de mí respira por la herida,  
como por una boca. Boca inútil.  
Reciente, y hecha sólo  
para morir."



### El brujo.

"La guerra fue porque está siendo. Yerran  
los que la nombran. Nada valen y son sólo  
palabras

las que te arrastran, sombra polvorosa,  
humo estallado, humano que resultas  
como una idea muerta tras su nada.  
¿Dónde el helado de tu sueño, zumo  
para dormir, si todo ha muerto y veo  
sólo que la luz piensa? No, no hay vida,  
sólo este pensamiento en que yo acabo:  
El pensamiento de la luz sin sombras".

### La alondra.

"Todo está quieto y todo está desierto.  
Y el alba nace, y muda.  
Pasé como una piedra y fui a la mar."

El soldado no puede ser visto por el mago, que ha  
quedado ciego; quedaría sólo el acaso del contacto o la comu-  
nicación por sonido, pero: 'no puedo hablar. No/ puedo gri-  
tar'. En este momento final el sonido se apaga, las posibili-  
dades de expresión, de apelación y respuesta, se estrechan:  
todo el sentir se desplegaba antes; ahora se muere en silen-  
cio: 'Fui joven y miraba, ardía, /tocaba, sonaba. El hombre  
suena. Pero mudo, / muero".



Las estrellas, que notaban la armonía en el sentir de toda la materia (lo estético en el sentido etimológico es gozar, sentir, o en el sentido del nivel estético de Kierkegaard) se apagan: los ojos ya no sienten: 'Y aquí ya las estrellas se apagaron, / pues que mis ojos ya las desconocen'. Sólo queda la herida que se asocia a la boca, boca que hace años se abrió dispuesta a besar y a morir (ver el análisis anterior boca-beso) aquí se abre a morir y pierde su razón de ser; es inútil: 'el exterior dentro de mí respira por la herida, / como por una boca. Boca inútil. / Reciente, y hecha sólo / para morir'.

El brujo retrata historia de presente continuado en pasado: 'La guerra fue porque está siendo'. Antes dijo que el haber sido es una forma de ser. La palabra está vacía, pierde sustento cuando se intenta apoyar en el no ser; simplemente: no es. El mito original donde el hombre nombra y así da el ser y coloca las cosas en el universo aquí se contrasta con un nombrar hueco. Decir 'guerra' es sólo palabra en inconsistencia; artificialidad de palabra, porque a la esencia de la palabra corresponde el ser creadora, el asegurar realidad, y la guerra poco tiene que ver con eso: 'Verán los que la nombran. Nada valen y son sólo / palabras'. Alexandre intensifica este saber con otras imágenes: 'sombra polvosa ... / humo estallado, como que resultas / como una idea muerta tras su nada'. ¿Y los afanes del hombre? ¿su sueño? ¿su intento de descansar?: '¿Dónde está el bello náutico-



tico?'. Ante el hecho de la muerte, ante el hecho de la desaparición del hombre, ante la transitoriedad de lo viviente, la vida no es. 'No hay vida'. Y consecuentemente no hay hombres. Pero... 'la luz'.

El pájaro que apareció antes era sombrío, batía sus alas con dificultad en vano esfuerzo entre cenizas y humaredas y entre cenizas moría. La alondra que aquí habla, canta; contempla los estragos, la negación de la vida, la desolación, la noche: 'Todo está quieto y todo está desierto'. Y el círculo se cierra: noche y día. Así ha quedado, pero volverá a amanecer: 'Y el alba nace y muda'. Recorre el paisaje, sigue su vuelo como piedra lanzada; como mineral inmovilizado en dinamismo hacia el mar (imagen elemental), hacia el agua, hacia la fuente de la vida: 'Pasé como una piedra y fui a la mar'.

Termina así este primer diálogo. Diálogo entre dos personajes que directamente no se escuchan o responden, que presentan puntos de vista diversos sobre una realidad en la que coinciden: la guerra. Por una parte el hombre práctico, consiguador de resultados concretos de expansión de dominio y manipulación; destructor de guerra que se vuelve contra él. Por otra parte, 'el mago', el buscador de afinidades misteriosas, cuestionador de los fenómenos, de su origen profundo, de su devenir, de la interrelación de los hechos que supera su mero 'contacto físico' regulable en leyes científicas; el mago que culturaliza y evoca deidades, ligamentos no seguidos sensiblemente entre las cosas. El mago, que tampoco sabe, y



se asombra, y tantea, y adivina la luz que no conoce, que busca. Soldado y mago; contrapunto de puntos de vista en intento de develar la guerra. Tenemos también dos sonidos: dos sonidos de ave entre los sonidos de las humberas. Son miradas separadas que a distancia examinan, aprehenden. El ritmo dual soldado-mago se refuerza con sonido a distancia que interviene en la fuga, también de manera contrapuntada: pájaro-alondra. Son como voces de coro griego que desde otra altura refuerzan y analizan el transcurrir temático.

El diálogo 'sonidos de la guerra', con sus sonidos (resultado del estruendo bélico) y elementos materiales de la palabra, trata de develar una realidad: la guerra.

Antes de seguir con el siguiente diálogo, quisiera dedicar un espacio a la 'imagen originaria'; es aquella que contiene elementos primitivos del mundo de las imágenes, que están dados por el modo de habérselas primordialmente el hombre con las cosas, y de ahí su comprensión súbita. Las llamo 'originarias' en el sentido del menor de fuente pristina en acontecimiento a constelación de elementos donde la vida humana está directamente implicada. La 'imagen' se fundamentaría siempre, por un camino o por otro, en la imagen originaria, aunque sin mencionar estos elementos primarios que antes mencionamos. Interiormente introdujo el término 'subimagen', que alude a una imagen en la constelación de otra imagen más amplia a la que refuerza y potencia. Tenemos así: a. Imagen



originaria, b. Imagen , y c. Subimagen. Todas son imágenes y, por lo tanto, todas 'muestran', 'dan paso', 'proponen', 'hacen lugar', 'presencializan realidad' de manera analéctica y sineidética. Diría que la imagen originaria juega su juego primigenio y filogenéticamente, mientras la subimagen lo hace posicionalmente. La imagen originaria tiene, así, aflores en el devenir histórico y cultural. Tal vez convenga ejemplificar para delimitar mejor estos intentos.

Si Don Antonio Machado habla de 'camino' en su conocido poema, 'camino' sería imagen originaria; vemos, indudablemente , que tiene un sentido inmediato (constituido): trayecto para llegar de un punto a otro; y aquí, consideraciones desde diversas perspectivas: para quien lo conforma o proyecta, , para los encargados de su mantenimiento, para quien sólo lo recorre una vez, para quien pasa por él todos los días, para un manual estadístico, etc., pero cuando se muestra en su fuerza de imagen, el camino es transcurrir de vida humana con sus recodos, cuestas, dificultades, detenimientos, acercarse y dejar paisaje, guardar vistas pasadas, anhelar llegadas futuras, abrir momentos cada momento, elegir entre encrucijadas, estar pegado a la tierra, recibir sol y viento... y así: el despliegue locomotivo primario de el hombre situándose en el contorno originariamente para alimentarse, se potencia o amplía en vida del hombre con toda su peripecia, y ahí en la imagen camino, seencializa la vida toda. Estamos



aquí ante elementos (los del camino) con los que el hombre ha tenido que verse las primariamente y tiene que verse las (con variantes técnicas, etc., pero en su estructura básicamente los mismos). El sentido aparece súbito en el 'se hace camino al andar', pero en muchos otros breves: por ejemplo, el Éxodo judío, La Odisea, el Camino de Santiago, Don Quijote, etc.... No quiere esto decir que, por haber ya brevedad, entre el lenguaje constituido necesariamente, pues el camino vuelve a cerrarse, y espera otra vez la apertura de los momentos expresivos, de los momentos en imagen de la riqueza de la vida. Apertura de la imagen que se dará siempre de manera diversa en lenguaje creativo. Sólo caeríamos en lenguaje hablado en la repetición exacta de una apertura presencializante (imagen) que a su vez presencializase una realidad ya agotada en su acotamiento, que es lo que sucede, por ejemplo, con lo que se suele llamar 'metáforas gastadas' y esto, a su vez, dependería de la riqueza de tal realidad.

Una imagen sería, por ejemplo, el 'verde camino' de Lorca, que, desde luego, tiene una fundamentación en imagen originaria (piel, cobertura vegetal), pero que presencializa 'gitana' en constelación con otros elementos: vegetal, descanso, olivo, esperanza, aceituna, (no pretendo agotar elementos de los que con toda seguridad muchos se me escapan). Algunos dirían que esta significatividad vendría a darse en un campo semántico parcelado resumiendo temporalidad. Sub-

imágenes serían 'verda vicato', 'verdas ramas' (con mayor fuerza analéctico-similitudin, porque se constatación con la imagen originario y con la con la imagen) y 'pelo verda'.

Si en el texto alexandrino, que apenas vimos, quisiéramos notar estas distinciones, podríamos hablar de imagen originaria en 'mar-agua': presencialización de vida. El hombre se las ha visto innumerables veces con el agua como posibilidad y actuación de vida, en sí mismo y en lo que lo rodea. Se añade la variabilidad del mar con todas sus diferenciaciones de matices dinámicos, movimiento-vida. Así se define antes la vida: movimiento desde dentro. El aflorar de esta imagen a lo largo de la historia de la cultura es continuo; recordemos sólo la expresión 'aguas vivas'. Se objetaría aquí los 'ríos que van a dar a la mar'. En este caso la imagen agua conlleva la de río como camino y así la vida desemboca en el morir, sólo que, el enigma primigenio de 'vivir' apuntala el mar con otros elementos: destino final, renovación, inmensidad, vuelta al origen pristino... Ya vimos que en este primer diálogo de Alexandre, el agua aparece recorriendo la tierra y como mar en el destino de la alondra. El ave tenaz que sobreviva sería imagen presencializadora del esfuerzo continuo, del conato de perduración, de la tendencia hacia lo alto; y las imágenes 'ave que sobrevuela', 'ave que es tierra y vuela', 'pájaros fantasmas', 'canto de la alondra' entrarían en la clasificación de 'subimágenes'.

3.4.2. Diálogo segundo: Los amantes viejos.<sup>189</sup>

El:

"No es cansancio lo que a mí me impide  
al silencio. La tarde es bella, y dura."

Ella:

"Se ve en la noche el ruiseñor. No escucho.  
El viento estremece cabellos desordenados. No me los  
míos.  
Y la luna es fría."

Hay un silencio que proviene del cansancio, de la fatiga del vivir. En casos extremos se convierte en afasia: la persona se niega a decir palabras, ha roto con el mundo y la comunicación no tiene sentido; estamos en la mudéz, a nivel de roca. En el apartado sobre la palabra hablamos de otro tipo de silencio, de un silencio que pende de la palabra, un silencio con sentido y fuerza expresiva. Aleixandre, después de aclarar que el silencio del amante no viene de un cansancio en la acumulación de los años, adelanta enseguida la razón: 'La tarde es bella y dura'. Habría que jugar aquí constatación con otro poema de Aleixandre: 'La explosión'<sup>190</sup> donde se dice: 'Toda la tarde entera del vivir te he querido'. La tarde despaciosa, que cae; presenciarización del oír de la vida: una tarde lenta, que dura, y es bella. La belleza



captada en una vivencia de transcurrir cénico; momento de contemplación donde el tiempo estrictamente cronológico (físico) se transmuta por la ascensión a niveles superiores.

Los sentidos de ella se van apagando: 'no escucho'. El viento erosionador, que al paso de la temporalidad modifica y acaba las cosas; los cabellos como imagen de las cosas que la temporalidad toca: 'El viento estos cabellos desordena. Mas no los/ mios'; no ya los cabellos de ella; la temporalidad ha propiciado en ese momento un orden que ya no muda; permanece el peinado. La luna, reflejo del sol, eterna imagen femenina: se apaga. 'Y la luna es fría'.

b. El.

"Oye la tierra  
cómo gime larga. Son pasos, o su idea. No  
consigo  
decir aún lo que en el pecho vive.  
Vive tu sueño y mira tus cabellos. ¿Son ellos  
los que ondulan  
cuando los pienso? ¿O es la noche a solas?  
Oh tú la nunca vista y siempre hallada.  
La no escuchada - y siempre ensordecida.  
De tu rumor continuo voy viviendo.  
Cumplí los años, oh, no, cumplí las lunas.  
Cumplí tus lunas misteriosas, y hence

ciego de tí. Mis ojos fatigados  
 no ven. Mis brazos no te alcanzan.  
 Después que te rompí, como una vida, solo  
 debo de estar, pues miro y tiento, y nada,  
 nada. El ojo ciego un cosmos ve. ¡No viene!

File.

"Sé bien que es una voz la que oigo. Corro,  
 aquí a mi lado. Dime. Canta  
 al bosque. El ruiseñor invite. El viento pase.  
 ¿Son estos mis cabellos? Ramas siempre.  
 El viento es alto. Ralo el pelo pende.  
 Tómame, viento claro, toma y huye."

A las plantas de la pareja está la tierra, una tierra  
 ululante, larga, que exhale dinamismo en todos los sentidos:  
 impulsos vitales, 'son pasos': son hechos: materias: andar con  
 creto, o 'su idea': espíritu en desarrollo, 'subjetivismo'  
 mental; dualismo en el que se ha batido gran parte del inquie-  
 rir intelectual. El amento no asegura ninguna de las dos so-  
 luciones: 'No consigo decir aún lo que es el hecho vivo'.  
 ¿Qué habita en la interioridad del hombre?, ¿Cuál es el motor  
 de su vida?, una 'pasos': un acontecer concreto que va dan-  
 do realidad a las cosas o una idea 'encarnada' que hace his-  
 toria?

'Vive tu sueño y mira tus cabellos'. Sea lo que sea,

ahora, aquí, tú agotas tu nicmidad, tu proyecto, tu vida ('aug-  
 mo') tu posibilidad de ser. Y mira esos 'caballos' no desor-  
 denados por el viento; que guardan una ordenación y una con-  
 formación de vida. Dirige tu mirada hacia esos caballos y ve  
 sentido en las cosas, sentido que se potencia al ser regresaa  
 do en libertad. En otras palabras: la persona, al ser verda-  
 deramente amada por otro no es absorbida o despojada de sí  
 misma: es recibida y representada en libertad, y así la perso-  
 na es ya más de lo que era: es ella (porque ha sido devuelta)  
 más al otro que en libertad también se ha dado, de ahí que  
 pueda reconocerse en la mirada del otro y verse transformada  
 o 'tocada' por ella. Alejandro precencializa este magnetis-  
 mo al hablar de un pensar en y que ondula los cabellos de la  
 otra persona, es decir: que los estructura, los hace del dog  
 orden, los confiere sentido en una ondulación que de ninguna  
 manera captamos como inarmónicas: '¿Son ellos/ los que ondu-  
 lan / cuando los pienso?'. La imagen va más lejos: precisa-  
 mente al ver-pensar-meditar los cabellos responden en movi-  
 miento, reaccionan, 'ondulan', acogen apelación y responden  
 en comunión. Es un ondular en liqazón, lo se debe al concu-  
 so fortuito o determinante de los hechos?, que no dejaría  
 lugar a la comunión, y ahí el aspecto sombrío: noche, sole-  
 dad. Particularmente en la edad postrera, cercana a la muer-  
 te, donde la dialéctica soledad-comunión está avudizada.

El amante no se resigna, remonta esa duda de imposi-  
 bilidad de comunión y nombra a su amada como nueva, como co-

nevada cada día, y como el descanso de un esfuerzo; como el  
 final de una búsqueda: 'Oh tú la nunca vista y siempre halla-  
 da' que alude al reducto de no captación total del otro  
 (que podría caer en intento de manipulación), de una visión  
 -ciosa, que conoce comprensivamente mas no cumplida en to-  
 talidad, por la riqueza de ser de la persona humana. La lí-  
 nea siguiente es paralela: 'La no escuchada. Y siempre enso-  
 decido'. La imagen auditiva se prolonga aludiendo al vivir  
 verdadero a partir del otro: 'De tu rumor continuo voy vivien-  
 do'. El transcurrir mismo de la vida es así: iluminación a  
 partir del otro. '...Cumplí los años, oh, no, cumplí las lu-  
 ces'. Se vuelve después a la imagen 'ocular' que ya ha sido  
 potenciada con la 'luz': 'Cumplí tus luces misteriosas y ho-  
 me/ ciego de tí'. En relación al sonido, antes, el amante ha-  
 bía ensordecido; ahora, en relación a la luz: ciega, ciega  
 por recibir en plenitud. En ritmo dual, otra vez el lado som-  
 brío. La ilación es el ojo mismo; ciego primero por invasión  
 de luz y ahora ciego por fatiga; estamos otra vez en el ser-  
 tir-vida-caducidad: sentir-aprehensión-intento de manipula-  
 ción; instrumentalización-brazos: 'Mis ojos fatigados no ven.  
 Mis brazos no te alcanzan'. La vida se ha gastado en afanes  
 de creencia de la posibilidad de saltar la cerca de la indi-  
 vidualidad; de cruzar los límites personales, y el hombre, en  
 su edad madura, sospesa: 'Después que te cumplí, como una vi-  
 da, solo/ debo de estar, pues miro y tiento, y nada. "Nada"'.  
 Se diría que no hay una lógica congruente en estas líneas;

no se trata propiamente de eso; se trata de presencialización de la problemática amorosa en el hombre y en la 'edad madura'. El ojo inundado de luz o ciego por fatiga muchas cosas ha visto, más adivina; de más duda, otras muchas: espera y se mantiene en la no certeza absoluta; posición nada cómoda para quien intenta descansar. Decían los antiguos que el gozo intelectual se producía al 'descansar' el hombre en la verdad, pues bien; este ojo que mucho ha visto, que se ha deslumbrado y fatigado, no ha llegado a su final descanso; todo ese 'ver' agudiza el ansia de tal completéz y provoca, en este momento de la edad madura: decepción; e incluso el deseo de que tal vez hubiera sido mejor: no esomarse nunca: 'El ojo ciego un cosmos ve. ¡No viera!.'

Los amantes en la edad madura se encuentran un poco a oscuras. El sentir se conserva, pero debilitado. Aquí se presencializa también el acercamiento a la complejidad de mundo en experiencia, e incluso la comprensión de la necesidad de ayuda, del no bastarse a sí mismo (manifestado también en lo físico) ¡Qué nítida suena aquí la voz de la amante! con su necesidad de apoyo: 'Dime . Canta/ el bosque. El ruiseñor invita'. En el diálogo anterior, el mundo, para el soldado, se presencializaba inicialmente en selva; en este diálogo se presencializa en bosque, bosque de multiplicidad de seros donde se distingue el ruiseñor, el ruiseñor que canta (alondra en el primer diálogo) y su canto es invitación, invitación a la vida en comunicación: 'El ruiseñor invita'. Volvemos lue-

go a la imagen 'cabellos', ahora constelacionada con 'bosque' de ahí que los cabellos puedan ser ramas: 'El viento pasa./ ¿Son ellos esos mis cabellos? Ramas siempre./ El viento es alto. Ralo el pelo pende'. Ya en la primera intervención de ella, el viento aparecía en unión de los cabellos; aquí se califica de 'alto' en contrastación al cabello que 'pende'. Viento del bosque, viento que ondula cabellos (constelación con pensamiento del amante), vemos cómo las imágenes se van trabando en torno al sentido. Y después: 'Tómame, viento claro, toma y huye'.

o, él.

"El mar me dice que hay una presencia.  
La soledad del hombre no es su beso.  
Quien vive amó, quien sabe ya ha vivido.  
Esas espumas que en mi rostro azotan  
¿son ellas, son mi sueño? Extiendo un brazo  
y siento helada la verdad. No engañas  
tu, pensamiento solo  
que eres toda  
mi compañía. La soledad del hombre está en  
los besos.  
¿Fueron, o he sido? ¿Soy, o nunca fueron? Soy  
quien duda."

Ella.

"Yo me sonrío, pues mis dientes son, aún ,  
eco y espejo, y da la luz en ellos.

Existir es brillar. Soy quien responde.  
 No importa que este bosque nunca atienda.  
 Mis estrellas, sus ramas, fieles cantan."

La imagen originaria del mar (de la que antes hablábamos) revela un sustento, algo que no deja que las cosas caigan en la nada. La ambivalencia amor-destrucción; amor-soledad tiene todavía un último sustrato. La boca-beso contrapuesta a la 'amarga boca': 'La soledad del hombre no es su beso'. Todo el proceso de la vida ha estado salpicado por intentos y momentos de amor: 'Quien vive amó', pero en el momento último: el conocer que se da en el transcurrir de la vida, se convier- te en saber, de ahí que Alexandre se refiera a la vida en pa- sado perfecto: 'Quien vive amó, quien sabe ya ha vivido'. En esta línea se contrasta el vivir presente con el anterior, y por vía de ellos el amar y el saber. El amar como algo experi- encial, y el saber como ultimidad.

'Esas espumas que en mi rostro azotan'. Hay una poten- ciación y derivación de la imagen 'mar' en la imagen 'espuma' (subimagen) que enlaza a su vez con el sustrato corpóreo que presencializa edad madura: canas. Del mar vienen las espu- mas ¿con emicasia o es creación 'subjativa'? ¿con ellas mi sueño? Pero la verdad está ahí, independientemente de mi con- formidad o no con ella; del ajuste que yo hubiera deseado y que se presencializa en sentido térmico (Zubiri): 'Extiendo el brazo y siento helada la verdad'. Regresamos aquí, otra

vez, a la duda de la no comunicación, de que, a pesar de sus intentos, el hombre permanezca solo en su solo pensar: 'No en gañas tú, pensamiento solo/ que eres toda/ mi compañía'. Antes, el amante había dicho: 'La soledad del hombre no es su beso', y ahora dice: 'La soledad del hombre está en los besos'; ¿contradicción?, no; momentos diversos. No se trata de definir, se trata de presenciar; y vida humana es transcurrir temporal aquí apuntado al pendular movimiento soledad-comunión, sin inclinarse el fiel definitivamente. Los platillos de la balanza: yoidad - alteridad se acentúan en la pregunta: '¿fueron, o he sido?', y se inclina un poco hacia uno de los lados: '¿soy, o nunca fueron?', para terminar con lo único que puede afirmarse en este momento: 'Soy quien duda'. Esto nadie puede dudarlo (resuena el eco de Descartes). La voz del amante se va perfilando como inquietiva, más, atormentada en actitud de búsqueda. La amada adopta una postura más sencilla, conciliadora: reflejo de realidad, afirmadora del intento respondiente válido en sí mismo: 'Yo me sonrío, pues mis dientes son, / aún, eco y espejo, y da la luz en ellos' (recordamos la imagen originaria 'luna'), 'Existir es brillar'. La amada habla en medio de la noche y desde ahí se afirma la luz y la sencillez respondiente a lo que la rodea (bosque) sin esperar necesariamente el regreso: 'Soy quien responde/ no importa que este bosque nunca atienda'. Al terminar su intervención, habla de las estrellas, antes mencionamos la fuerza de configuración de orden de esta imagen, pero ahora está potenciada por lo di



cho de la luz. Habla también de 'ramas', las del bosque, las de ella (constelacionar con 'cabellos') o las ramas de las estrellas (superposición de imágenes que potencia a ambas y las supera). Todas estas presencializaciones aluden a orden, armonía, luz, vida; de ahí que se eleve un rumor, que 'cantan' (constelacionar con 'ruiseñor', 'elondra', 'canta el bosque' -segunda intervención-). Y así termina su turno: 'mis estrellas, sus ramas, fieles cantan'.

d. El.

"El pensamiento vive más que el hombre.  
 Quien vive, muere. Quien murió, aún respira.  
 La pesadumbre no es posible, y crece.  
 Así la frente entre las manos dura.  
 Ah, frente sola. Tú sola ya, la vida entera."

Ella.

"Pero el pájaro alegra su pasaje. Escucho,  
 purfaimo cantor. Por mí has volado  
 y aquí en el bosque comunión te llamas.  
 Me llamo tú. Soy tú, pájaro mío."

Continúa la problemática sentir-pensar; vida-muerte, comunión-soledad. 'El pensamiento vive más que el hombre./ Quien vive muere'. La paradoja deslinda de muerte física:

'Quien murió, aún respira'. ¿Cómo es posible que algo que no tenga en sí se despliegue? ¿Cómo es posible que el mal que acongoja y problematiza siga siendo? Aleixandre refleja esta angustia contrastada al decir: 'La podredumbre no es posible y crece'. No ser posible es no ser; crecer es propiedad de la vida, luego: tenemos una paradoja, que, sin embargo, es hecho, de ahí la pregunta y congoja. Esa podredumbre que continúa, que está presente en el pensamiento, entre las manos que viven: 'Así la frente entre las manos dura'. Y después: el lamento, la angustia, la soledad: 'Ah, frente sola. Tú sola ya, la vida entera'.

En la voz de 'Ella' está la respuesta no pedida, no forzada, sólo sugerida; esperada en confianza. 'Pero el pájaro alegra su pasaje. Escucho, / purísimo cantor'. Ese vuelo, ese canto, ese responder, que precisamente establece diálogo, es cuidado por el otro; que no fuerza, que no pide exigiendo, que invita esperando en libertad. Ahí se da verdaderamente la comunicación: 'Por mí has volado y aquí en el bosque comunión te llamas'. A niveles de verdadera comunión, el yo y el tú están fundidos sin pérdida de la personalidad, sin caída en pozo sin fondo. Sólo en el tú se es plenamente yo en donación; acogida y retorno en el honor de la libertad, de ahí que la amada pueda decir: 'Me llamo tú. Soy tú, pájaro mío'.

La voz cercana, no identificada todavía en la segunda

intervención, aquí ya tiene identidad: 'pájaro mío'.

«. El.

"Qué soledad de lumbres apagadas.  
La lengua viva no la veo, aún siento  
su ceniza en la piel, y lame, y miente.  
No: Verdad decide y expresión confía.  
Su lengua fría aquí me habla, y, muda,  
es ella quien me dice: 'amor', y existo."

Ella.

"La noche es joven. Son las horas breves,  
por bellas. Son estrellas puras  
las que lo dicen. Las que proclamaron  
que el mundo no envejece. Su luz bella  
perpetua es en mis ojos: también brillan."

Alexandre sigue el ritmo contrastado del diálogo. La diversidad posicional de perspectivas va desvelando la realidad. El amante continúa en tono apagado: 'Qué soledad de lumbres apagadas'. Toda la presenciarización del fuego-amor en contraste. Imagen primigenia anclada en el cobijo materno: temperatura corporal; exposición a los rayos del sol, percepción del calor del fuego, que se continúa en 'lengua' de fuego en su movilidad variantes: 'ceniza en la piel y lame y miente'. Notemos aquí la maestría unitiva en la ilación de dos.

constelaciones o sistemas: lengua-fuego-calor (con la presencialización antes anotada) y lengua-palabra-posibilidad de mentira. La ilación sugerida se refuerza en 'lengua fría'. La palabra es apertura de la persona, por ella se pone de manifiesto una interioridad y se muestra la persona; pero también puede correr un velo, pedir confianza y no otorgarla; puede suscitar vida en respuesta pero sin haber apelado esencialmente. Vendrá después la mudanza, pues el cimiento firme, la autenticidad de la expresión no existía, y la 'realidad' se encarga de ordenar lo deshecho: 'No verdad decido y expresión confía. Su lengua fría aquí me hable, y, muda, es ella quien me dice "amor", y existo'. Otra vez estamos ante la 'mudanz' en su doble vertiente de disminución o potenciación del ser.

La esperanza sigue en boca de la amada, la confianza en la autenticidad, en el decir verdadero. 'La noche es joven. Son las horas breves por bellas'. En el apartado anterior, aludía ya a la transmutación del tiempo físico que llamo cronométrico, (por estar sometido a medida cuantificante). Al tocar el registro belleza, el tiempo cronométrico deja su contorno preestablecido y de ahí la brevedad de las horas, que para la amada pasan pronto.

La imagen 'estrellas' se constelaciona con esta superación del tiempo cronométrico: 'Son estrellas puras las que lo dicen. Las que proclamaro / que el mundo no envejece'. El trayecto reflectante antes iniciado: luna, dientes, se ex -

tiende a estrellas - ojos. La comunidad con el entorno hace  
que la duratividad se expanda: 'Su luz bella/ perpetua en mis  
ojos: también brillan'.

F. El.

"Qué insistencia en vivir. Sólo lo entiendo  
como formulación de lo imposible: el mundo  
real. Aquí en la sombra entiendo  
definitivamente que si amé no era.

• Ser no es amar, y quien se engaña muere."

Ella.

"¡Qué larga espera! Ya me voy cansando.  
Aquí quedé en volver. Años o días,  
quizá un minuto. Pero qué larguísimo.  
Ya me voy cansando. Las estrellas lo dicen:  
'Ya es tu hora.

¿Cómo dudas?'

Yo no dudo. Yo canto. Hermosa he sido;  
soy, digo, pues lo fui. Lo soy, pues, siéndolo.  
Y aguardo. Aquí quedamos, junto al bosque.  
Se fue, le espero. Oh, llega."

El mundo se esfuerza por ser, pero carece de funda-  
mento. El ansia de perdurar contrasta con la cotidiana expe-

riencia donde los seres son caducos: una pasión inútil que no se cumple: 'Qué insistencia en vivir. Sólo lo entiendo/ como formulación de lo imposible: el mundo / real'.

El amante, en la oscuridad de su duda, comprendiendo los momentos amorosos como fugaces, fugacidad que no da persistencia al ser, que en él pide eternidad. 'Aquí en la sombra entiendo que el amor no era'. Podremos engañarnos: creer que pensamos eternidad, cuando de verdad, el momento se escapa de nuestras manos: la temporalidad pone zancadilla al hombre, incluso en sus ilusiones de despegarse de ella. Alejandro descubre ser y amar en la voz del amante viejo, que en su vida ha repetido la fugacidad del instante amoroso: 'Ser no es amar, y quien se engaña muere'.

La acción del 'drama' sufre un detente. La relación de ella sufre retraso en regresar y, sin perderse, se quiebra un poco la esperanza: '¡Qué larga espera! Ya me voy cansando/ Aquí quedó en volver'. La temporalidad, que en momentos de ilusión, de esperanza, de vivencia profunda, de belleza, supera su escala cronométrica; ahora, en la espera, se atasca en detención de presente y la espera se hace larguísima (noquema ontoantropológico): 'Años o días,/ quizá un minuto. Pero qué larguísimo/ ya me voy cansando'. Sin embargo, el orden, el logos (imagen estrellas) fundamenta la confianza y vuelve la temporalidad a su justo ritmo: 'Las estrellas lo dicen:/ "Ya(no) es tu hora. /¿Cómo dudas?" / Yo no dudo'.

Otra vez el canto como rumor de apelación, como exhalación de vida: 'Yo canto', y la resurrección del pasado que se presenta continuado: no es posible ser lo que no se ha sido o se será: 'Hermosa he sido, / soy, digo, pues lo fui. Lo soy, pues, siéndolo.'. La esperanza resguardada en la paciencia se cumple: 'Aquí quedamos, junto al bosque. / Se fue, la espero. Oh, llega.'

Aleixandre recurre con frecuencia al recurso de contradicción en lenguaje hablado para mostrar la realidad profunda. A medida que avanzamos en los 'Diálogos', este recurso se repite mayor número de veces; veamos las primeras líneas de la intervención siguiente del amante.

g. El.

"Nadie se mueve, si camina, y fluye  
quien se detuvo. Aquí la mar corroe,  
o corroyo, mi fe. La vida. Veo...  
Nada veo, nada sé. Es pronto, o nunca."

Ella.

"Con ropas claras me compuse. ¡Vuelvo,  
vuelve pronto! Así la oí. La primavera estaba  
en su esplendor. Oh, cuántas primaveras  
aquí esperando. ¡Por qué, por qué ha tardado  
tanto! La vida inmóvil siempre  
la luz más fija de la estrella, dice

que joven es la luz, y en ella sigo.  
 El bosque huyó. Pero, otro bosque nace.  
 Y, clara estrella mía, yo te canto,  
 yo te reflejo. Somos... Esperamos."

El amante viejo se ha perfilado como conector de la vida, hace sus observaciones desde la edad madura y se presenta meditativo y dudoso, consciente de la fugacidad de las cosas. 'Caminar' implica 'moverse'; sin embargo, aquí se le niega esa nota. 'Detenerse' no implica 'fluir'; sin embargo, aquí, la extensión del concepto detenerse incluye la de fluir. En lenguaje hablante, sabemos que la paradoja remite a honduras. La imagen de 'caminar' la vimos anteriormente: la vida y su peripecia (simplificando, -que no es bueno-) y el 'moverse' en relación a 'ser': la temporalidad existencial que se da en primeros niveles, contrastada con la temporalidad del tercer nivel. No sólo temporalidad, sino hechos, acontecimientos y ser. Es decir, si se está en el devenir de temporalidad presente - espacio, y en temporalidad de presente - pasado - futuro, 'el camino'. Por otra parte, el 'nada se mueve' indica no estar en expansión de temporalidad, no caducidad: eternidad. "inmovilidad". Si constataciónamos 'fluir' con 'devenir' (el famoso fluir de Heráclito como fundamento del todo) el detenerse es precisamente resaca al anterior caminar, es decir, momento final de la vida; ahí entonces se da el verdadero movimiento. Sé que estas interpreta



ciones son riesgosas; no intento, ni mucho menos, agotar la significatividad poética, sólo presento alguna de sus posibles alusiones, y ¿qué es el análisis literario, sino intento de 'ver'? Muchas veces se hará en lo estrictamente sensible del texto: el sonido, su ritmo, su paralelismo o variaciones fonéticas; otras veces se dirigirá la mirada a la estructura organizativa del discurso; y, otras, a la significatividad. En última instancia, ¿qué es la poesía, sino comunicación? Ya se habrá notado que, el método que estoy siguiendo es descriptivo fenomenológico, apegado al texto en intentos de develación de imágenes vertidas en lenguaje analítico y según la 'idea' que de imagen hemos anotado: presencialización analítico sineidética de realidad. Tampoco pretendo que este método sea el único en relación a la significatividad; se trata de un intento por desentrañar significatividad en poesía, que como la de 'Diálogos del Conocimiento' reviste cierta complejidad, y aquí he de recordar lo que dije páginas atrás: complejidad no quiere decir falta de claridad, porque hay cosas que sólo pueden mostrarse en esa riqueza de elementos; riqueza de elementos en un ordenamiento complejo pero preciso y aquí la 'difícil' facilidad. No podemos tachar a Bach de poco claro o confuso simplemente porque muchos de sus obras rezuman complejidad y pidan un especial esfuerzo para estar en ella, no, Bach será complejo y rico pero jamás confuso; campea en su obra una claridad diáfana y patente, una presencialización de luces profundas y bellas. Así sucede con

nuestro poeta estudiado: Don Vicente Aleixandre, que en sus últimas obras da a su lenguaje mayor justeza y fuerza presencializadora. El mismo ha hablado de la trayectoria de su poesía como ese esfuerzo de clarificación del lenguaje.

Hecho este breve paréntesis para dar cuenta de la labor que aquí intento, continúo con el diálogo de 'Los amantes viejos'. Veámos la paradoja caminar/ no moverse y fluir/ detenerse. Dicha paradoja se continúa con ropaje diverso al decir: 'Aquí la mar corre, o corroyó, mi fe. La vida'. Si la amada espera y tiene fe, el amante, por el devenir vital, siente la erosión de su confianza; acontecimientos vital o lo han desencantado repetidamente, incluso el crear que se sabe algo (presencialización en 'ver') no se cumple tal vez, porque no se ha cumplido un proceso, tal vez porque nunca 'se sabrá': 'Veo .../ Nada veo, nada sé. Es pronto, o nunca'.

Ella contesta sin embargo, otra vez en esperanza y hace referencia a la primavera, una primavera renovada. Cuando se tiene la sensación de que el amor se da por supuesto, éste nuevo, ha de ofrendarse y volverse a ofrendar como florece la vida cíclicamente. La estrella que marca el camino es testigo para permanecer en la confianza: '...que joven es la luz, que en ella sigo.' La imagen del reflejo se continúa ya en el amor, amada-estrella, y la esperanza fundamenta el ser: '...yo te reflejo. Somos... Esperamos.'

h. El.

"La majestad de este silencio augura  
que el pensamiento puede ser el mundo.  
Vivir, pensar. Sentir es diferente.  
El sentimiento es luz,  
la sangre es luz. Por eso el día se apaga.  
Pero la oscuridad puede pensar, y habita  
un cosmos como un cráneo. Y no se acaba;  
como la piedra. Piensa, luego exista.  
Oh pensamiento, en piedra; tú, la vida."

Ella.

"Era ligero, como viento, y vino  
y me habló: 'Soy quien te ama, soy quien te  
ha sentido.  
Nunca te olvidaré. Amarte es vida,  
sentirte es vida.' Así me dijo, y fue so.  
Pero lo sé. Como un relámpago durable  
está, y el vino, y se pasó, se queda.  
Aquí lo copero. Soy vinja... Ah, no, joven me  
digo,  
joven me soy, pues siento. Quien siente vive, y  
dura. "

En el debate meditativo del amante, la dualidad pensa-  
miento-mundo sensible se mantiene vigente y al oscilar hacia u-

no de los extremos. '...el pensamiento puede ser el mundo.' Vivir y pensar se podrían identificar, y de este dominio se excluye el sentir: 'Vivir, pensar. Sentir es diferente.' El pensar vendría a aparecer del todo en el terminar del sentir y su casa no sería la corporeidad con su centro: el cerebro, sino el cosmos todo: 'Por eso el día se apaga./ Pero la oscuridad puede pensar, y habita/ un cosmos como un cráneo.' Este 'pensar', obviamente, no estaría sujeto a la caducidad como la piedra, que se da en la existencia de 'hechos': 'Y no se acaba, como la piedra'. Viene después una referencia al ergo cartesiano: 'Pienso, luego existe', y la 'piedra', imagen de corporeidad donde 'se aloja' el pensar: 'Oh pensamiento, en piedra; tú, la vida'.

La amada ofrece la perspectiva de la vida-sentir, como lo durable aunado al esperar y otra vez, al asumir el pasado: 'Soy quien te ama, soy quien te/ha sentido... sentirte es vida'. La temporalidad se aúna: vejez-juventud, y en el sentir se enclava la duración: 'Soy vieja... Ah, no, joven me/ digo, joven me soy pues siento. Quien siente vive y dura'.

# 1. El.

"Concibo sólo tu verdad, La mía  
no la conozco. A tí te hablo, e ignora  
si estoy diciendo. A quien  
digo no importa. Como tampoco importa lo  
que digo

o lo que muero. Si amo o si he vivido."

Ella.

"No viviré. El alba está naciendo.

¿Es noche? ¿El bosque está? ¿Es la luna  
o eres tú, estrella mía, la que tiendes  
a desaparecer? El día apunta. La claridad  
me hace a mí oscuridad, ¿Soy yo quien nace  
o quien tiembla? ¿Quién espera o quien duer-  
me?

Hablo, y la luz avanza. Las estrellas  
se apagan. Ah, no me ves."

Al no encontrar apoyo en la duda interior, el amante desea anclarse en el alter: 'Concibo sólo tu verdad. La mía/ no la conozco.' El decir se da en la temporalidad y finaliza al terminar ésta: 'como tampoco importa lo/ que digo/ o lo que muero.' Y al haber vivido (también temporal) tal vez permanezca en el amor: 'Si amo o si he vivido'.

La amada fundada en el sentir, en la temporalidad, en el reflejo lumínico, al amanecer del sentir terminado, pierde apoyo: 'El día apunta, la claridad me hace a mí oscuridad'. Mientras el amante encontraba aquí apoyo (ser), ella pierde la estrella (sendero) y al sentir al terminar se apaga: 'Las estrellas/ se apagan. Ah, no me ves.'

J. El.

"La oscuridad es toda  
ella verdad, sin incidentes  
que la deamientan. Aquí viví, y he muerto.  
Calla: conocer es amor. Saber, morir.  
Dudó. Nunca el amor es vida."

Ella.

"Está al llegar, y acabo. Tanto esperó, y he  
muerto.  
Supe lo que es amar porque viví a diario.  
No importa. Ya ha llegado. Y aquí tendida digo  
que vivir es querer, y siempre supe."

La duda del amante ha desaparecido, ahora afirma. En  
la 'oscuridad' final luce verdad, no hay mudanza: 'La oscuri-  
dad es toda/ ella verdad, sin incidentes que la deamientan.'  
Estamos en el límite de la muerte. Durante el transcurrir tem-  
poral-amar se conoce, sólo al morir se sabe o al saber se mues-  
tra: 'Conocer es amor. Saber, morir.' Ahora está seguro que el  
amor (dado en temporalidad) no da vida (dimensión de superación  
de temporalidad): 'Nunca el amor es vida'.

La amada muere también, pero en ella vivir-amar-saber  
forman unidad y tienden a lo eterno: 'vivir es querer y siempre  
lo supe."

k. El.

"Calla. Quien habla escucha. Y quien calló  
ya ha hablado."

El punto final apela al silencio, al silencio que sigue  
al fin del diálogo: hablar-escuchar. La realidad del amor desde  
la edad madura.

### 3.4.3. Diálogo tercero: La maja y la vieja.<sup>191</sup>

a. Vieja.

"Todo esto puede ser, pero nadie ha sabido.  
Tú eres hermosa como un caudal sin límite.  
Mas de qué valen el oro si se pierden las manos.  
Mira el gallardo nozo cómo torea,  
y miente.  
¿La verdad para él? Para quien sepa y valga.  
Tú eres verdad, hermosa, y la verdad sólo si  
se apaga está muerta.  
Vivo, gallarda mía; vive y triunfa. Y sucede.  
Sólo en un bello estuche el diamante des-  
lumbra."

Maravillas (maja).

"Yo soy quien soy. Pero no soy de nadie,

Quien me quiera se borre.

Maravillas me dicen. Pero mira el torero  
cómo engaña, de hermoso, pero al final sucum-  
bida.

La capa besa otros ojos más tristes  
y el cielo ahora enrojece para las astas ciegas.  
Majestad y silencio. Pulso fiel a esas luces.  
Una tromba le erige su plinto y el sol y la luna  
sobre el polvo y el oro, como una estatua  
enorme."

El diálogo se desarrolla en la plaza de toros presenciando una corrida. Se inicia el parlamento con una expresión referente (usual en Aleixandre) que nos invita ya a establecer lazos de unión: 'Todo esto puede ser pero nadie ha sabido'. Y desde el primer momento se aborda, otra vez, la problemática conocer-saber. La hermosura como afirmación, como plenitud de un momento que invade el sentir, contrastada en la fugacidad; y ya desde este inicio, la 'luminosidad dorada', imagen que, encarnando en el traje de luces del torero, habla de gallardía, afirmación, gloria; pero efímera: 'mas de qué vale el oro si se pierde en las manos'. Esta 'postura' de gallardía y desenfado ante la muerte (toro) es en última instancia falsa: 'Mira el gallardo mozo cómo torea,/ y miente.' Es también la 'postura' que adopta la 'maja', que es una de las acepciones del nombre. El diccionario de la real academia habla de 'guapeza'. La ver-



dad vendría hasta el momento del saber: límite de la muerte. La verdad que se da en este tercer nivel, se realiza también en ordenamiento del ente en el ser, en la temporalidad presente, continua, de ahí que no haya contradicción en la significatividad de verdad, ni en su presencialización en instante de primer nivel: 'Tú eres verdad, hermosa,' y al morir esta 'hermosura' se termina esa 'verdad': 'Y la verdad sólo si se apaga está muerta.' Quiero decir, que la significatividad de verdad no es contradictoria en el texto, se trata sólo de momentos distintos de verdad, y a la vez, interrelacionados, por ser la verdad del sentir 'materia' de la verdad de ser. (Aquí relacionar con el esquema del sentir-inteligente). La vieja anima a vivir a la maja y después le dice: 'Y sucede'. Suceder en su significatividad de acontecer y de continuar. La referencia al estuche y al diamante enfatiza la 'hermosura' al final de la intervención de la vieja.

Mientras la voz que primero aparece tiene un nombre genérico de mirada femenina en edad madura: vieja, la voz de la maja responde al nombre de Maravillas: 'Maravillas no dicen' nombre que provoca contemplación deslumbrada ante la luminosidad y brillo de la maja. La maja se autoafirma, cree sostenerse en el mundo por sí sola, y si alguien la quiere, esto no ha de implicar dependencia por parte de ella, se trataría sólo de un movimiento en una dirección que no tendría respuesta: 'Yo soy quien soy. Pero no soy de nadie/ quien me quiera se borre'. Se refiere después al torero como a un ejemplo del sustentarse

a él mismo, pero deja entrever, a su vez, la ya preludiada llamada de atención de la vieja sobre el efímero brillar aurífero: 'Pero mire al torero/ cómo engaña, de hermoso, pero al final sucumbe'. Es interesante notar el doble plano en que la imagen se mueve: a. El torero 'hermoso', gallardo con atuendo de luces y en el engaño al toro, que a pesar de todo puede acabar muriendo en la fiesta o en otra corrida; b. La belleza - juventud - luz - sentir, en temporalidad caduca. Este plano se refuerza con la subimagen continuada de la capa (engaño-floritura-sentir incisivo) que 'besa otros ojos más tristes'. La imagen se continúa en cielo rojo hiriente, ocaso en el campo visual de la cornamenta del toro: 'y el cielo ahora entrojado para las estas ciegas'. El torero se yergue así en polvo (regreso a tierra, caducidad) y oro (bordados de su traje: luminosidad pasajera, sentir-deseo a la muerte). El cuadro bello se detiene en nuestra pupila: el torero, como enorme estatua firme mandando con la muleta, en la luz de la tarde que se esparce en su traje, mientras saciando el polvo de la refriega.

b. Vieja.

"Ese torero es bello, pero está solo, y muere.

A tí quien viva llame, no quien muera en las  
plazas.

Vive quien brillo. Vive quien tiene. Vivo

quien da. Y tú cual Dánae tomas

esa lluvia de oro y en ella brillas magna.

De ese sólo serás."

Maravillas (maja).

"No soy de nadie.

Yo soy de mí. Mira al cielo en sus lumbres:

Él no es de nadie y brilla, y los hombres lo  
adoran.

Mae él es suyo sólo, luce y nadie lo alcanza,  
pero él se cumple siempre en las frescas pupilas  
de los demás. Dado y rehusado,  
hurtado y generoso. Siempre de él y en los  
otros.

Yo soy de nadie, pero nací  
y no quiero

morir. Si deslumbre en los ojos  
de los otros, vivo. Y reflejo. Soy la luz, y me  
miro."

Las restantes voces del diálogo serán variaciones y extensiones a la contrastación básica: sentir - belleza - juventud - transcurrir - afirmación (autoapoyo) - caducidad / saber - dependencia - vejez - permanecer.

La vieja enfatiza la belleza instantánea y la unión soledad - muerte. Sólo una luminosidad compartida da vida y hace que los demás vivan. La vieja intenta persuadir a la maja del no basta del brillar autosuficiente: 'Vive quien brilla, vive

quien tiene, vive/ quien da'. Sólo valdría la pena quien es-  
perce a su alrededor y provoca reflejos lumínicos. Aleixandre  
remite al mito de Dánae, fecundada por la lluvia de oro de A-  
polo.

La maja rehúsa esa dependencia y persiste en su afirma-  
ción: 'Yo soy de mí' Quiere dar luz y recibir sólo en reflejo;  
es una manera de estar en los otros y de perdurar, presenta la  
imagen del 'sol', como antes se había defendido con la del 'to-  
rero'.

c. Vieja.

"¿Qué sabes tú? La vida cruza como un espejo  
donde sólo tu rostro ves, y ya no existo.

Una luz, y así tus ojos.

¿Eso es vivir?

Oya cómo cruje la gente cuando ese toro  
embiste.

Ese toro conoce aunque muera. Ama aunque  
duda.

Y fiel sigue la pauta que el varón le propone  
con esa llama núbil que reebala en sus ojos.

Yo fui joven también y he visto mucho.

Ese joven torera y su verbo seduce  
al toro. En su verdad le miente.

Sólo después cuando el toro está muerto  
se desnuda el torero.

Yo he visto mucho. Mira cómo cruje la gente.  
 Yo he visto morir al joven, nacer al niño,  
 saber al viejo y perecer al ángel.  
 Cuando un silencio pasa es que un ángel se  
 ha ido.

Y he visto mucha tierra caer en muchos rostros  
 y tepal; y alejarse. Sólo las flores quedan.  
 Y he escuchado el sonido del beso o una fuente,  
 que eso es el beso, y río, y en la tierra se  
 empapa.

Calla, tú no conoces."

Matavillas (maja).

"Yo sé, sé lo que veo. Mira al torero ar-  
 diendo."

El diálogo se desarrolla ahora en forma de réplica.  
 La vieja, con voz de experiencia, hace notar la verdadera rea-  
 lidad de las cosas y de la vida. Ese reflejo de su propia luz  
 en la mirada del otro, donde la maja pretende asirse es tam-  
 bién caduco; no permanece: 'La vida cruza como un espejo (don-  
 de sólo) tu rostro veo, y ya no existe'. Se refiere luego al  
 toro, que se esfuerza en la plaza perfilado en el mundo del  
 mentir (estímulo realidad), conoce y tiende en apetito: 'ama',  
 aunque selecciona respuesta y 'duda'; y sigue finalmente la  
 llama núbil (muleta). El torero muestra en verdad el 'engaño'

y miente, miente porque no respeta las reglas del percibir del toro; ante esto, la gente 'oruje'. La vieja, a lo largo de su vida ha visto 'morir al joven' (transcurrir, caducidad, momento efímero del sentir-conocer-provisional), 'nacer al niño' (apuntar esperanza, iniciar proceso, brotar inocencia), 'saber al viejo' (conocer en el límite, aunar experiencia) y parecer al ángel (morir de lo luminoso, del pensamiento? ¿final de inocencia?); el vacío total del haber sido en primer nivel hace silencio. Se alude después a ese polvo levantado en la arena y recibido por el público: 'y he visto mucha tierra caer en muchos rostros', tierra que también cubre sepulcros, sentir que muere y quedar sólo 'las flores' - agua - beso: vida - comunión, brotar - plenitud: 'Calla, tú no conoces'. Quiero hacer notar, que la significatividad de una imagen está dada en torno a un sentido y que el vocablo así no tendría un espectro fijo de referencia significativo que, como sabemos, vendría dada por la constelacionalidad potenciadora en el entramado lúdico, aunque sí se pueden seguir hilos básicos de significatividad por la misma estructuración del sistema expresivo del poeta; aún así, se conserva la libertad lúdica del enlaminamiento semántico dentro del campo del autor, del idioma y del habla en general. Esto no autoriza para relativizar toda significatividad; hay una estructuración de realidad que el poeta está desvelando y se es fiel a este cauce profundo. Hemos notado cómo el 'conocer' en imagen alexandrina está ligado al 'sentir': edad juvenil, impresión no articulada y al 'saber' a conocimiento último

de metiz prudencial en edad madura, límite de muerte o tránsito a ella. También hemos notado, que ese 'conocer' en despliega en saber en decurso de temporalidad y en superación anaféctica - sinéctica, que se remonta a saber, que sería 'conocer verdadero' en contraste a un 'conocer espejismo' que lleva al engaño y, en declive, a la mentira. Así, el conocer del primer caso es de la especie del 'saber' donde se daría plenificado. La vieja bien pueda decir: 'Tú no conoces', en desvío de este conocer que no tiende al saber. Y también el 'saber' puede anegarse en significatividad de corteza, que sería constatación en afirmación personal, tal vez desvinculada del saber en verdad. Así, Maravillas, al final del diálogo, se afirma con esa certeza de la clave como luminosidad autosuficiente (constelacionar lo sensible). El lenguaje poético alexandrino vuelve otra vez a sorprendernos con la difracción praxencializadora del 'ardiendo', como luz y consumir: 'Yo sé, sé lo que veo; mira al torero ardiendo'.

d. Vieja.

"¡Cómo silba lo ignoto! Su cuerpo ahora  
domina.

Son los vientos o el nombre que unos labios  
pronuncian.

En su sonido mueve su capa silenciosa  
quien conoce y se cula, quien descubre y se  
oculta.

Cómo se cife el toro como una sombra triste.  
 Hechizado persigue un nombre: no recuerda.  
 ¿Lo recuerda? ¿De dónde? Casi lo roza y huye.  
 Sólo el varón presente la verdad que maneja.  
 Como una flor enorme toca el belfo y engaña.  
 Pero ahí está, ¡y ahí brilla! Y la plaza delira."

Maravillas (maja).

"Soy de mí, soy de nadie. Pero corro brí-  
 llando  
 y me embabo. De nadie. Pero en todos me veo.  
 Soy la luna de noche, desnudada y arriba,  
 pero fresca en los labios, pero fresca en los  
 ojos.  
 Sí, de nadie, de todos."

La vieja insiste en desbancar la aparición del saber: '¡Cómo silba lo ignoto!', y el 'engaño' prosigue arrojando som-  
 bras: 'Cómo cife el toro como una sombra triste'. El torero 'co-  
 noce' y domina, manda en este ejercicio de 'conocimiento'; hay  
 espectacularidad, tal sucede con los saberes de interrelación  
 causa-efecto en un primer nivel. El brutar del conocer (flor)  
 manipula (belfo) y el efecto es sorprendente: se provoca el de-  
 lirio.

Maravillas alterna con voz paradójica de siendo de na-  
 die ser de todos, de reflejar y ser reflejada. Su intento de



seguir siendo paralela en estar en los otros: 'fresca en los labios, fresca en los ojos'.

s. Vieja.

"Calle. Pronto hay ya que morir. Yo ya no vivo.

Quien es viejo no vive y menos sueña.  
Pues quien recuerda ha muerto."

Maravillas (maja).

"Vivir, vivir, el sol cruje invisible.  
La tarde está cayendo, pero brillan mis venas.  
En el polvo las luces pueden más. Suena el viento.

Ah, mi desnudo cuerpo bajo la ropa blanda  
como bandera el viento.  
Para todos, y ciegos."

La fuente vital, el impulso juvenil, se ve detenido por la vieja. El entusiasmo se frena con su 'Calle'. Hay que mirar a la muerte cercana. Las palabras vacías no han de ser pronunciadas. En la vejez pesa más el pesadez que el hacer, que el soñar futuro, no se vive ya en el presente; se ha muerto: 'Pues quien recuerda ha muerto.'

Maravillas porfia en su desconfío y miente otra vez al sol, sol reflejado en ellas: 'La tarde está cayendo' (la vieja)

la muerte), y la imagen se debate: luces-polvo, transida de vida en avance dinámico (tiempo) se resuelve en poder de la luz: 'En el polvo las luces pueden más'. El vivir que alienta se reparte a quienes lo pueden sentir, y se intenta comunicar también a aquellos que no lo pueden percibir: 'Pase todos, y dígame'.

f. Vieja.

"Vivir. ¿Vivir? Fruición, y quien no lo conoce  
no ha nacido,  
no pasó de una idea.  
En la mente de un día un hombre vive,  
pero pronto se olvida.  
Porque nunca nació quien no amó,  
ni dio luz en su vida.  
Sólo en su pensamiento, y muerte es sólo.

(a Maravillas)

Calla, vive o delira. Como el mar en las olas."

La vieja reconoce la exaltación vital; también ha pasado por ella: 'Vivir. ¿Vivir? Fruición, y quien no lo conoce no ha nacido' (recordar fruición - gusto y conservación) pero ... 'pronto es olvido'. Amar denota vida y la propagación de ella en el puro 'pensamiento' es muerte.

El diálogo termina con el cierre sentencioso de la vieja, que nuevamente desplaza las palabras 'vacías' de la

maja, ante las que se ha maravillado. Hablar así es dolirar 'o vivir' ('o' identificativa), y aparece el mar (imagen primigenia - vida): 'Calla, vive o delira. Como el mar en las olas'.

#### 3.4.4. Diálogo cuarto: El lazarillo y el mendigo. <sup>102</sup>

##### a. El lazarillo.

"Abuelo, ya es inútil. No avanzo más. El  
día  
cae y la noche me acuesta por esos campos crudos.  
Tampoco vas sola de fiar. La noche  
se pícara y guarda a veces un puñal silencioso  
mientras ríen sus lucres.  
Mi padre era un bolitre, pero ya no soy hijo  
de nadie. Nací y abrí mis ojos,  
y la noche reinaba. Mi madre tuvo, creo."

##### El mendigo.

"Calla, he tientes al demonio: hijo del mal,  
criatura hermosa que a oscuras busca, y creo.  
Tú eres hijo de nadie. Vámonos tan marchal!"

En el primer diálogo tenemos a dos hombres cuyas edades no se especificaban. . En el segundo diálogo aparecen dos personajes hombre y mujer en la edad madura. La contrastación

del tercero es de dos mujeres, una joven y otra vieja; y en este cuarto diálogo tenemos la contrastación de dos hombres, uno joven - niño y otro viejo, van así variando los ángulos de perspectiva.

En este diálogo, la filiación con el clásico 'Lazarillo' es obvia. La diferencia de edad de los protagonistas agudiza el contraste de pareceres que llega incluso a producir insultos contra el otro o a reírse de él. Sin embargo, persiste la ligazón en la mutua dependencia, es como si cada una de las edades se apoyase en la otra.

El lazarillo se presenta temeroso de la noche - muerte, (lo desconocido), desconfía de la noche que 'se pícara y guarda puñales'; asimila al desconfiar de la noche el desconfiar del viejo; como nacido un día, como aparecido en el mundo, se desliga de temporalidad pasada. de un sentido anterior que pudiese predeterminarle de alguna forma: 'pero yo no soy hijo/ de nadie... ni nadie tuve, creo'. Cuando nació, el panorama era oscuro, inició su interacción con el contorno apagado, se presentó un buen día 'arrojado'. Siendo ahí en un mundo sin pistas: 'nací y abrí mis ojos y la noche reinaba'.

En la respuesta del mendigo, se toca un ángulo difícil: 'demonios: hijo del sol'; sabemos que en el mundo griego los 'demonios' no tenían necesariamente una carga negativa, eran, muchas veces, divinidades intermedias en contacto con

los hombres y también demiurgos creadores. Así en Platón, por ejemplo, 'eros' aparece como un 'demonio' intermedio entre la penuria y la abundancia, o Sócrates escucha la 'voz' de un 'demonio interior' que le insta a no claudicar en la Apología. En el mundo hebreo, la carga significativa del demonio, tiende a negatividad en cercanía a Menés, e incluso, se contrapone a la divinidad. Sabemos que en nuestra cultura occidental predomina esta concepción del demonio como opuesto a la divinidad, que se agudiza en algunos períodos históricos. Por otra parte, el 'sol' es una de las imágenes primigenias ligadas a la divinidad positiva, de ahí la extrañeza de la expresión 'hijo del sol' refiriéndose al demonio. Después de todo, estamos ante un intento poético de contrastación de pareceres, y el mendigo, desesperanzado, sumergido en la oscuridad cree sólo en el demonio. Recordemos también el relato ancestral, según el cual el demonio tendría que haber sido creado por Dios como un ángel que en rebelión será 'ángel malo'. Y aquí una problemática de discusión difícil sobre el origen del mal, sin precipitarse a la dicotomía de dos principios como origen de lo que existe.

El mandato del mendigo: 'Vamos ¡en marcha!', se entiende también como una invitación a seguir su derrotero vital, al cual se rehúsa el lazarillo.

b. El lazarillo.

Río

si creías que marchando yo os sigo. Allí la  
luna

sangrienta hace un signo, y conozco. Hijo del  
sol,

demonio: como querías. Que él os acorra y  
guíe.

Que yo soy chico, busco otra luz, y a solas  
pienso.

Nadie me enseñó nada. Sólo la luz y el cielo,  
o el agua y esos montes, o esas brías o, abajo,  
el arenal. Un largo día he vivido. Ríe  
un duro pan. Mamé del suelo.

Comí a veces frío sólo  
cuando vi amanecer en el quicio, y aprendí  
a estar antes que a ser. Pues, ¿fui? Lo dudo."

El mendigo.

"Hijo de tal. Me río yo también, bestia clica.  
Podrido estás, y bien temprano. No creo. Creer  
es dar,

y por eso no creo.

Pero tú eres muy joven, y el oficio  
del joven es creer. Yo creí mucho tiempo  
bregué con luces negras, creyendo. Con luces  
rojas,

creyendo aún. Con luces amarillas  
cuando ya descreído.  
Hoy creo en el demonio,  
que es la duda absoluta, Hijo del sol lo sé,  
porque no creo en la noche.  
Pero tú ... Tú ni existes. En tí no creo: Estoy  
solo."

Rlo/ si creías que marchando yo os sigo'. No seguiría  
el derrotero del mendigo, pues ha visto las consecuencias: un  
mundo ensangrentado: 'Allí la luna sangrienta hace un sino'  
(constelacionar con el primer diálogo). El lazarillo se inde-  
pendiza del punto de vista del mendigo y afirma su propia voz  
y la libertad de vivir afincado en su decisión: 'Hijo del sol,  
/demonio: como queráis. Que él se acorra y gufe. Que yo soy  
chico: busco otra luz y a solas pienso'. La independencia de  
pasado - tradición , que aparecía ya en la primera intervención  
del lazarillo se hace aquí más explícita. Lo que sabe es fruto  
de la directa experiencia personal. Esta experiencia inmediata  
se sitúa en la cotidianidad del momento en el pero 'estar' en  
presente, y así a 'estar' antes que a 'ser', ser implicaría ya  
esta superación del mero hecho de estar en presente: '... y  
aprendí/ a estar antes que a ser.' Pues'¿fui? Lo dudo'.

Para el mendigo, esta independencia, proclamada por su  
lazarillo, es ya semilla fatal: 'Podrido estás, y bien temprano'. La concreción en hecho del pensar, sería el toque de auton

ticidad: 'dar' es señal de verdadero 'creer'; en su edad postrera, el viejo se ha abatido ante el dar, y, por lo tanto, no cree. La vida misma y su dificultad le han hecho perder esta credibilidad: 'Bregué con lucas negras creyendo'. Y aquí, unos cambios de tonalidad van presencionalizando diversos tipos de 'realidades' con que ha tenido que vérselas; y, a la vez, una progresión descendente en credibilidad, hasta la total caída del descreimiento que es 'creer en el demonio', donde no hay certeza; 'demonio', último apoyo de ser en el límite de la nada. Y de ahí que pueda 'haber' 'maldad': 'Hijo del sol le sé, / porque no creo en la noche'. Ese último reducto de ser es todavía más que la pura presencia (presente) caduca, que el puro sentir vital que pasa en despliegue, madurez y decadencia; de ahí que, el lazarillo no sea siquiera: 'Pero tú ... Tú ni existes. En tí no creo: Estoy solo'. El viejo termina afirmando su soledad, una soledad acuciante ante la imposibilidad de permanencia de la relación humana, y ante la 'nada' de su compañero.

#### c. El lazarillo.

"¿Solo? Contra esa piedra no embestiste  
porque yo estoy.

¡Existo! "

El mendigo.

"Pero la soledad es mi corteza. Y creo,  
hijo del sol, dueño mío, mi esperanza absoluta.



Mi destrucción amante bajo un sol espesísimo.  
 Creo, creo."

La réplica del lazarillo nos retrotrae otra vez a su plano: el sensible, y en su ayuda al 'ver' del mendigo afirma su existencia. En otras palabras: convalida su ser. Este recibe también refrendo en la 'utilidad' de su servicio para el momento y la conservación de la vida.

El decir del mendigo afirma su certeza en la soledad y en ese último reducto del ser que, de todas maneras, estaría bajo la mirada del ser convalidando su sostén: 'Mi destrucción amante bajo un sol espesísimo/ creo, creo'. Es conocida la identificación amor-destrucción, que aparece repetidamente en la obra alexandrina. El amor pasa y quema, no logra instaurar ser.

d. El lazarillo.

"Tú gritas, pero no te conozco. No seguiré  
 estás solo.

Menudo soy, pero mi frente roza  
 otras estrellas prometidas. Bebo,  
 bebo esa luz y aguardo. Siento crecer mi carne,  
 estirarse mi cuerpo, cumplirse poco a poco  
 mi realidad completa que está en mí y en mí  
 espera.

Soy un niño creciendo, maravillosamente

incrustado en la luz, pues que soy, pues que  
dudo.

Sólo quien duda existe."

El mendigo.

"Creo, pues me deje de creer milenios hace.

Dueño mío, temeraria prisión del pensamiento  
arrecife donde quiebro mis huesos en las noches  
feroces.

Salud que es estertor. Creo, creo. El amor

Único y ciego

donde acabo y me tienes. Hijo del sol hermoso,  
imagen de la vida. Creo, creo y te aguardo,  
en mí estoy y termino.

Destrucción, tú me has hecho."

El lazarillo percibe las apelaciones del viejo, que  
son intentos de transmitir experiencia, pero el niño no acep-  
ta esta perspectiva y vislumbra otras luces: 'Menudo soy, pe-  
ro mi frente roza/ otras estrellas prometidas'. La imagen  
pensamiento - luz se alarga en beber, refresco que posibili-  
ta el aguardar y el seguir: 'Bebo,/ bebo esa luz y aguardo.'  
El proceso de despliegue corporal es imagen de despliegue en  
vida-ser, y el dudar, que en última instancia no es sino pre-  
ludio del preferir, hacen posible la elección del punto en el  
contorno para la 'optimización' personal y el estar así en

la existencia: 'Sólo quien duda existe'. Abro aquí un paréntesis para indicar que, esencia y existencia, vigentes en ciertos sistemas, tendrían su enclave en el esquema ontotopológico según el constreñimiento de la temporalidad, así, la esencia correspondería al tercer nivel y la existencia a los dos inferiores. Desde esta perspectiva, en la existencia se esencializaría el hombre (y aquí las discusiones sobre su distinción).

La primera línea de esta cuarta intervención del monje, aparece también contradictoria obligando al sesgo distintivo: 'Creo, pues que dejé de creer milenios hace.' Se cree en ese reducto que sustantiva destrucción, porque el creer en creación ha mucho que quedó atrás. En esta misma línea se continúan los paradojes: 'Salud que es estertor'. Hasta poner la base de lo que existe en este caso nihilificante: 'Destrucción, tú me has hecho'.

e. El lezerillo.

"Nada sé, nada espero. Pues lentamente  
 crezco y miro y abro  
 mis ojos. Dudo, hermoso confín que se dibuja.  
 Dudo, azul increíble.  
 Dudo, cóndor del aire, fuego de voz, censura.  
 Dudo, clamor o muro. Dudo, mientras siento  
 tus besos.  
 Oh, realidad, porque dudo en tí crezco."

El mendigo.

"Solo estoy. ¿No me escuchas, hijo de tal?

¿Te has ido?

Si aún estás, dame mano. Ayúdame. Te espero."

Hemos hablado de 'saber' como asunción al nivel de expansión de la temporalidad. Antes, el lazarillo había negado pasado; ahora niega futuro, niega proyecto y así: constripción de temporalidad y de saber: 'Nada sé, nada espero'. En el dudar se da el despliegue (hablamos de este punto hace unas líneas), el 'dudar' no cierra el límite y, paradójicamente, hace posible el avance, y aquí dudar se emparenta con el conocer - sentir en distinción de estímulos. El lazarillo, anafóricamente matiza el dudar al referirse a distintas 'realidades', que por no estar cerradas posibilitan el crecer: 'Oh, realidad, porque dudo en tí crezco'. Nótese que es la misma 'realidad' lo que posibilita el crecer; en un esquema biológico sería la interacción contorno-yo.

En el tercer par, era el lazarillo quien descendía al hecho 'bruto': a la facticidad cotidiana con aquel: 'contra esa piedra no embestiste'. El mendigo es ahora quien nos retrotrae a lo cotidiano, y en contras' a sus cavilaciones sobre la soledad, pide la mano de su compañero y 'espera': 'Si aún estás, dame la mano. Ayúdame. Te espero.' En este punto tocamos una cresta en el transcurrir de la ola de este poema,

cresta en la que el subir de una lareda desciendo, y viceversa: es el otro lado, que en búsqueda, se ve también. El lazarillo empieza a ser mendigo y el mendigo lazarillo; Sancho a quiñotizarse. Esto aparece más nítido en las intervenciones siguientes.

f. El lazarillo.

"Sólo la luna es fría. Soledad de stos huesos.  
Siento la luz viviéndome. Si no sé, yo palpito.  
Tocan mis pies las aguas y mis labios el fuego.  
Solo estoy. Pues no creo. Pues dudé, vivo cierto."

El mendigo.

"En esta luz total estoy, y existo."

El lazarillo habla ahora de soledad en luz reflejada. A pesar de ese 'sentir'; 'Toacan mis pies las aguas' (El estar de pie como sustentado en la tierra, las aguas como fuente de vida), 'y mis labios el fuego' (labios: beso, amor, entrega limitada, vida; fuego: dinamismo, ocultamiento, sentir, calor, consumo, destrucción). Decía que, a fuer de 'sentir', el lazarillo asegura: 'Solo estoy', cierto sí, de vivir.

En la tercera y cuarta intervenciones, el lazarillo proclama su existencia; en esta quinta intervención, es el mendigo quien lo hace: 'En esta luz total estoy, y existo.

## g. El lazarillo.

"La duda  
despierta en mi corazón cuando despierto  
y amo. Amo porque no sé."

## El mendigo.

" Porque sé, ya me duermo."

El último par contrasta otra vez saber-dudar. Si en es-  
te momento, aventurásemos un esquema recogido en columnas afi-  
nes sería así:

inicio	fin
juventud	vejez
niñez	
conocer	
dudar	saber
sentir	
vista	ceguera
vivir	morir
despertar	dormir
amanecer	ocaso
amar presente	amor pasado
luzes parciales	luz total
creación	destrucción

En constelacionalidad de imagen, los elementos de cada columna son intercambiables. Insisto nuevamente en que se trate de contrastes y no de oposiciones, y de contrastaciones dentro de una mayor complejidad de elementos, dentro de un sistema; de ahí que no podamos hablar de dialéctica, sino de analéctica, que no hablemos de lucha, sino de complementariedad en asunción, y que elementos de la primera columna sean sustento (primeros niveles) sinéctico de niveles más densos, así: temporalidad presente y hechos tendidos a expansión de temporalidad; historicidad y persistencia. Habría que añadir que, incluso dentro del sistema referencial de una misma perspectiva, un elemento puede colocarse posicionalmente en distinta significatividad, dependiendo de su momento en la temporalidad, y esto, en el dinamismo del propio movimiento de la constelación y de su interacción.

Si atendemos a la distribución de las columnas, se nota que el lezarillo 'ame porque no sepa' o 'dude y despierte'. Por su parte, el mendigo ciego armoniza imágenes de la segunda columna: 'Porque sé, ya me duermo'. Termina así este cuarto diálogo.

#### 3.4.5. Quinto diálogo: El inquisidor ante el espejo.<sup>193</sup>

a. El inquisidor (ante el espejo).

"No sé qué miro en este

fijo rostro de vidrio,  
pálido entre las luces  
finales, y aún despierto.  
¿O es mi sueño en lo oscuro?  
Superficie de agua,  
cristal que no transcurre,  
como un ojo que ha muerto  
mas devuelve una imagen.  
Rostro vítreo, sin meta,  
una copia de engaños,  
alma, espejo o mi nombre  
sobre unos labios mudos."

El acólito (en rojo).

"De rojo entero, alumbro  
esta muerte sin prisas.  
Tal le veo acezando,  
ronco a veces, sin sangre,  
cual pedernal sin chispa.  
Quémate, yo diría.  
Pero no como nieve,  
sino cual llama. Mirame  
entre el rojo ropaje  
ardor, como una rama,  
o en palabras ardientes.  
Por mis pies entra el fuego



del mundo, y en él vivo,  
 todo mi cuerpo en ascua.  
 Y las llamas se entrecen.  
 Mi cabellera ardiendo.  
 Pero tú, nieve sucia,  
 carbón yerto, avaricia  
 de oscuridad, ¿qué miras?  
 Te veo en el espejo  
 mirándote, y oh obscena  
 contemplación de un muerto."

La imagen del espejo es recurrente en mostrar al hombre y su interioridad. El espejo y la figura reflejada se unen en la expresión 'rostro de vidrio. Desde las primeras líneas aparece el inquietor en la etapa final de la vida: 'pálido entre las luces/ finales, y aún despierto.' ¿O es ya el otro lado de su vida? (soñar: dormir: morir) '¿O es mi sueño en lo oscuro?' La imagen del agua, que en otras ocasiones refiere a movimiento: vida aquí, está connotada con estaticismo, fijeza y por lo tanto: muerte y plano etéreo. Al mismo tiempo se mantiene la referencia al cristal y la imagen participa así en dos sistemas de notas: 'cristal que no transcurre'. El ojo que ve pasa al lado del espejo y yerto refleja en su pupila: '... ojo que ha muerto mas devuelve una imagen'. En las últimas líneas se dan ya porqué de esa muerte reflejada: 'Rostro vítreo, sin meta,'; todo proceso vital dinámico tiene un fin como término de su movimiento, aquí, la meta no se da; esa entología

fundante del devenir ha desaparecido. La mentira, que niega vida, pues trastoca el orden esencial de las cosas, está ahí presente: 'una copia de engaños; los engaños anidan en el Inquisidor que el espejo refleja 'engañando'; vemos aquí un en cabalgamiento de imágenes que mutuamente se potencian. Se intercala la palabra 'alma' para hacer más explícito el desvelamiento, y termina Alexandre con otras imágenes reforzadoras y a su vez potenciadoras entre sí: 'nombre' : lo que dice a la persona, lo que la coloca en su ser insustituible: el nombre como totalidad de personalidad, ahí, en el espejo. La persona toda aparece reflejándose en el vidrio: 'espejo o mi nombre' y 'labios mudos' con varias presencializaciones: espejo que no habla o emite sonidos pero dice; reflejo del rostro donde está el 'nombre', que 'dice' también aunque sus labios permanezcan cerrados y boca cerrada que no se abre dispuesta a becar: desamor. Vemos así cómo, en el vértice de la palabra, se refracta el rayo de la significatividad.

El acólito está presente en este 'mirarse' del Inquisidor ante el espejo. El rojo de su vestimenta se asimila a la imagen 'llama' que alumbra: alumbra la figura del Inquisidor (su corporeidad física y su interioridad). La realidad que ahí se refleja muere lentamente: 'De rojo entero, alumbro/ esta muerto sin prisa'. El Inquisidor que se refleja 'sin sangre' (muerto) y como roca sin destellos: 'pedernal sin chispa'. Y aquí: en la chispa, la ilación a lo igneo: 'Quómate'. '... pero no como nieve' no como desembocar en la muerte,

en ese piélago inmóvil, frío, transcendentemente helado, don-  
de terminamos, quietud gélida; quémate, como yo en mi rojo  
arder (vestir), en combustión, en desgaste vital, en energía  
que hace posible el transcurrir y así se consume como el com-  
bustible incandescente que arde: '...todo mi cuerpo en ascua'.  
No, el Inquisidor no se quema así, es '...nieve sucia, carbón  
yerto, avergüenza de oscuridad'. El que se mira al espejo, es  
la 'obscena contemplación de un muerto'.

b. El inquisidor.

"Solo estoy y he perdido.  
Con mimano sin lumbré  
dí llamas, y fui justo.  
Salvó matando, y miro  
cara e cara a ese sol  
que es un desorden. ¡Puedo!  
Ama la sombra, donde  
está Dios, y su filtro  
de voluntad. ¡Detente!  
Nadín pase que no  
pueda beber del frío  
sin luz, que el Alto ama.  
Yo soy sombra en la sombra.  
Y en la sombra me aplaco  
como ese viento frío

que sólo de Dios llega.  
 Muera quien tiemble. Peca  
 quien puede. Y debo  
 mirar a Dios: espejo  
 de unas aguas que ahí yacen.  
 Pero este vidrio inmóvil ...  
 ¡Pureza! Hueso, alfil.  
 Sólo tu voz respóndeme."

El acólito.

"El se mira: está muerto.  
 Lo sabe. Y mata, y muere.  
 Pero muere de nuevo."

Ya se hablaba, en el par inicial, de esos labios 'mu-  
 dos' cerrados, no abiertos para besarse amar. Se enfatiza ahora  
 el estar únicamente en sí mismo: soledad: 'solo estoy'. La  
 paradoja 'sin lumbre/de llamas', se resuelve en el no arder  
 en combustión de vida al que se refería el acólito, y por o-  
 tro lado, al prender hogueras condenatorias (¿salvadoras?),  
 bajo esta luz se sitúa la siguiente paradoja: 'salvó matando'  
 ('vida eterna' - muerte corporal). Ahí, en ese momento, frente  
 a la hoguera (el poema lleva a composición de escena) el  
 Inquisidor contempla las lenguas del fuego múltiple y abraza-  
 dor consumiendo despojos, levantando humo y sembrando destruc-  
 ción: desorden: y miro cara a cara a ese sol que es un desor-  
 den' (no olvidemos aquí, también la imagen primigenia de re-

ferencia a la divinidad; tampoco al sol como fuente de vida).  
 Ese Dios oculto en el piélago helado, en la sombra contrasta-  
 da el 'arder - combustible - vida', a quien el Inquisidor se  
 asimila: 'amo la sombra donde está Dios', 'yo soy sombra en la  
 sombra'. Otra vez la frialdad miente el gélido viento etéreo:  
 'ese viento frío / que sólo de Dios llega'. Como se refleja  
 su figura en el espejo, así, el Inquisidor 'está' en Dios:  
 'Y debo / mirar a Dios: espejo... Pero este vidrio inmóvil...'  
 en 'ese' Dios está fincado su 'poder', su 'fe', su acción y  
 su apelar: 'Sólo tu voz respóndame.'

El acólito apostilla sobre todo este ámbito de muerte  
 en reflejo que se extiende a otros: 'mata y muere', el mater  
 se muere y torna el reflejo.

c. El Inquisidor.

"No temblé nunca. A muchos  
 entendí, y, más voraces,  
 fuego pidieron, fuego  
 tuvieron, y arden puros  
 en el sublime frío  
 de otro estar permanente.  
 Pues Dios es sombra y sólo  
 en la sombra resuena,  
 tentado, y sombra en todo.  
 Pero sombra es el mundo,  
 sombra de Dios y El quema

como la nieve larga  
que un luto al fin revela.  
Luto de amor o muerte  
para Dios en los labios."

El acólito.

"Quien habla es quien escucha.  
pero a él solo, y muerto.  
Pues quien no oye ha acabado  
como el agua en los muros,  
donde, quieta, no existe.  
Aquí esa mano vive  
muerta, pues muerte otorga,  
vida fingiendo, réproba.  
Qué donación terrible  
desde una faz sin venas  
donde el cirio está extinto,  
Cera de muerte, acábate,  
y la tierra te hereda."

El inquisidor cree que el fuego físico purifica a  
los 'pecadores' y así llegarían al piélago helado: 'arden pu-  
ros/ en el sublime frío/ de otro estar permanente'. Se insig-  
te en la gradación: Dios - sombra, y el mundo: sombra de esa  
sombra. Aparece también otra vez el quemar de esa nieve fría:  
'El quema / como la nieve larga'.

El acólito se vuelve contra el inquisidor repitiéndole que está muerto. La palabra, soliloquio sin oyentes ni dialogantes, es señal de estar muerto. La imagen del agua no corriente, no viva, estancada entre paredes, es también presencia de muerte: 'como el agua en los muros, / donde quieta no existe'. El inquisidor, decididor de muerte, está muerto: 'qué donación de muerte'. Vuelve también la imagen de la sangre en sus límites (presencializadora de vida) que no aparece en el rostro del inquisidor: 'desde una faz sin venas', y ahí, desde la palidez del rostro se connota imagen 'cirio' (apagado): sin la chispa vital e iluminación-saber, 'donde el cirio está extinto'. El acólito termina su intervención pidiendo el retorno del inquisidor a la tierra, su reconversión en polvo: 'y la tierra te herede'.

d. El Inquisidor.

"Una mujer, un niño  
ardor pueden. Hermosa  
su verdad cuando ardiendo.  
Abrete, cielo, y llama  
la llama al azul claro  
en que Tú los recibas.  
En Tí se queman, frío  
de tu seno acogiendo  
en la nieve perpetua  
donde la llama alcanza .

Hielo sin fin, suprema  
 paz, donde acaba el fuego,  
 reino hialino y puro  
 donde la hoguera ríndese.  
 Quemad, quemad, y salváense,  
 y en la nieve reposen."

El acólito.

"En el espejo él oye sin voz, las frías  
 aguas,  
 un manantial pensado,  
 nunca sentido, y mudo."

En relación con la anterior imagen - cirio y contrastando con ella, el inquietador irrumpe: 'una mujer, un niño/ / arder pueden'. El 'ardor' contrasta con el 'apagado' del cirio y se encabalga significativamente con niño (iniciar de la vida) mujer (inicio de vida). Estaríamos en la vertiente de la vida y también en la de combustión y destrucción - acabamiento; ahí, en el límite-muerte, tocar el cielo-seno frío (constelaciones: seno - mujer - niño - fuego - calor - frío). 'Abrete cielo y llama la llama al azul claro' (los cronatólogos hablarían del azul como color frío)... en Ti se queman, frío/ de tu seno acogióndolas/ en la nieve perpetua'. Sólo ese ardor (hoguera - muerte - vida) puede alcanzar al reposo - descanso eterno: '... quemad y salváense, / y en la nieve re-



poseen'.

Apostilla el acólito la frialdad del agua en el espejo, reflejo y reflejante del inquisidor mismo; y contrapone sentir/pensar, en concomitancia a dualidades hablar/mudez, calor/frío: 'un manantial pensado/ nunca sentido y mudo'.

e. El inquisidor.

"No ha vacilado, y mírome  
y estoy y soy, pues calló.  
Y sombra imparito, sombra  
de Dios, que eso es la muerte.  
Qué salvación del mundo  
ardiendo. Hoguera entera  
que otorgaría mi mano  
para salvar, muriendo,  
matando. ¡A Dios las almas!  
En el espejo gélidas  
miro otras luces, brillo  
de ese cristal sin curso,  
y sé: su frío es vida.  
Sólo un reflejo humano  
mortal, que vida otorga.  
Y sé. Quiera calla, escucha.  
¡Pero todas se abracen! "

El inquisidor cierra el diálogo; persiste en su cro-

encia y en ser dador de muertes sombra de la sombra. Las almas, ya ardiendo, ya en hoguera, llegan a Dios. Se descubre también 'vida' en el espejo: '...gélidos miro otras luces ... su frío es vida'. Su mano mortal, reflejada, otorga vida. Aquí también estamos del lado del saber: 'y sé', así, el deseo final es la consumación de todos en el fuego de la vida y en su lucir en otro fuego: '¡Pero todos se abracen!'.

Quiero hacer notar, que por tercera vez el 'callar' aparece en las palabras finales de un diálogo. Primero, en el segundo diálogo el amante concluye: 'Calla. Quien habla escucha. Y quien calló ya ha hablado'. Al final del tercer diálogo, la vieja dice a Maravillas: 'Calla, vive o dolira'. Y ahora, al final del quinto diálogo, el Inquisidor dice: 'Quien calla, escucha'. Digamos por ahora, que el callar hace posible el escuchar y también el hablar y así el diálogo vivo. Estamos ante unos diálogos donde aparece también el inquirir sobre el dialogar, ese ir y venir de voz y silencio: sólo sabe hablar quien sabe callar; quien sólo habla se como si sólo respirase para afuera, y quien sólo calla se ahoga y está en mudos/yerta. Es necesario el fluir hablar-callar (que implica escuchar), se traiciona el diálogo cuando no se sabe escuchar. También, el callar-hablar está relacionado con la vida, ahí crece y se expande. El diálogo, vehículo de intersubjetividad, posibilita el encuentro que nos hace ser más.

Notemos también, que hasta ahora, no siempre quien i-

nicia el diálogo lo termina, y que tampoco, quien hace uso final de la palabra es quien tiene la razón.<sup>194</sup> No creo sea una cuestión de 'prevaler de opiniones', parece más bien una presentación de puntos de vista más aca de personales intenciones de prevalecer.

#### 3.4.6. Sexto diálogo: Diálogo de los enajenados.<sup>195</sup>

##### a. El amador.

"Nací a la orilla del mar. La mar estable  
pudo mecer mi cuna. Cuánto brille en los  
bordes.  
Las palomas como los nardos. El fuego de las  
luces  
como el de esas espumas. El azul sucesivo:  
todo es amor o dádiva.  
Crecí porque adorado. Comprendí, pues vi-  
vido.  
La tierra estaba bajo mi cuerpo, hermoso,  
y encima el sol quemándome mi pecho  
y el lo alto el aire como un pájaro mío,  
mío para mis ojos rosegados,  
donde inscrito el azul, siente las alas."

##### El dandy.

"Si miro no se despacio. Antaño aquel mo-  
nóculo

era casi cristal: detrás el mundo.  
 Lo mismo que los peces  
 tras el muro de vidrio pasan, callan,  
 así tras el breve cristal el mudo mundo  
 quedaba inoíble. Oh, qué fino descanso.  
 Hoy es difícil ignorar el ruido.  
 Como carro muy viejo -viejos, jóvenes-  
 pasa desvencijado, sin saberlo, y aún sigue.  
 Hoy se hereda el estrépito. Y no hay monócu-  
 lo que silencie el mundo.  
 Però algo vale: la sonrisa o la flor. El tenue  
 pétalo  
 que desplaza al grosero consistir de la vida.  
 Oler es ya vivir. Y basta. No hay que insistir.  
 Y cello."

En el segundo diálogo teníamos 'amantes': hombre y  
 mujer que se aman. Ahora habla 'el amador', persona a quien  
 compete tal título como de profesión u oficio continuo en el  
 amor. Hemos visto la relación carcasa de amor-impulso vital  
 y también su estar en el límite de combustión: destrucción,  
 muerte. El amador se inclina a la vida impuesto y se aloja en  
 la imagen del mar: 'nací a la orilla del mar. La mar estable  
 / pudo hacer mi cuna.' Al constelacionar mar con copuma, entra-  
 mos en el dominio connotativo 'lo blanco': palomas - nardos -  
 luces y ese amor en el tiempo en variantes de cielo: 'El azul

sucesivos/ todo es amor o dádiva'. Pero el amor del 'amador' no sólo reparte, sino que también recibe y de ahí su sustento y despliegue vital: 'Crecí porque adorado'. Al igual que los árboles y plantas, el encaje en la tierra, la exposición al sol y a los vientos, hacen posible el vivir y el remontar se 'como un pájaro mío' (constelacionar con las otras aves: pájaro, garza, alondra, ruiseñor). Este primer canto del amador es una afirmación vital de cercanía y respuesta a la 'naturaleza'.

El dandy no se afirma en este contacto directo; guarda cierta distancia detrás de su monóculo. Caballero distinguido de la sociedad elegante, cuyos modales y modo de vestir son llamativos y que en esa distancia juzga, compara y opina. El mundo se observa como desde una vitrina y existe un foco que amengua sonidos: 'lo mismo los peces tras el muro de vidrio, pasan, callan, / así tras el breve cristal el mudo mundo/ quedaba inoíble'. Este retraimiento daba comodidad. El estar aparte sin escuchar todas las 'realidades', todos los problemas y hechos difíciles, en actitud retirada se aminoraban. Pero esto era antes, ahora el mundo grita de tal manera, que sus chirridos llegan a los oídos y los hieren. Los peces quieren traspasar el vidrio del mirar a distancia. Alexandre continúa la imagen del monóculo vítreo: 'Y no hay monóculo que silencie el mundo'. El mismo refugio detrás del monóculo se afilia al refugio en el pasado: el eterno anotar la temporalidad, pues en ella, como pasado, se está

ya protegido, la actitud sigue siendo de no aceptación del riesgo en el suceder presente. Hay, sin embargo, destellos que valen la pena: 'la sonrisa o la flor... oler es ya vivir'.

b. El amador.

"A veces miro mi rostro y me asombro. Mo-

reto,

existo. Negroes los ojos, ¿para qué voraces?

Las pestañas angustian, pues espesas como

trastro de noche,

hastían al miradas, aunque guarden los ojos,

Mirar no es ver. Pero yo miro siempre,

aunque a veces me calle porque nunca dis-

tingo.

Un bulto joven por esa calle oscura

es un solo relámpago, y eso miran mis ojos.

Esa luz al le alientan. Secos son como sed.

La luz, la luz lo sienta, no como agua o sus

lágrimas.

Ellos beben y miran, y en la noche devoran.

Cuerpo cierto a los ojos, repentina. ¡Ahora

ven!

El dandy.

"Curioso... Con un guante se azotaba un

rostro.

Antaño el caballero de levita, dignísimo,  
 fatigoso en su sable, remendaba su honor,  
 Pero hoy no basta un chaleco de rosas,  
 ni los rizos teñidos con el verde del mar.  
 Si con un guante azotase, solo se viento en las  
 dunas.

o la ráfaga viva que un coche hace el pasar.  
 Callad. Yo me paseo con mi bastón tristísimo  
 por la alameda última de mi ciudad sin paz.  
 Bultos, más bultos. Sueño. Mi sonrisa no mata,  
 pero sopla en los rostros y los borra. Pasad."

Una de las imágenes del diálogo anterior: el espejo,  
 juega en este diálogo, en el transfondo, un juego importante.  
 Ya notamos en la intervención del dandy el espectro vítreo de  
 frialdad y juicio, a la vez que, de distanciamiento. Ahora,  
 el amador refleja su mirada y se ve a sí mismo y se descubre  
 con asombro, sin embargo, este brotar vital dado en el pre-  
 sente continuo ¿qué dimensión tiene hacia adelante? Los ojos  
 ... '¿para qué voraces?' y aparece la palabra 'mirar' que  
 contrasta con 'ver': 'mirar' sería ese puro conocer del hecho  
 en la temporalidad presente, mientras que 'ver' implicaría su  
 expansión en el tiempo como conocimiento prudencial e incluso  
 sapiencial. El puro mirar hasta: 'hasta el miradas'. En la  
 apertura de primer nivel y así: 'mirar no es ver'. En la suce-  
 sión vital se mira siempre en presente continuo: 'Pero yo ni-

ro siempre'. Este mirar no lleva de por sí al saber: 'Nunca distingo'. Hay destellos, bultos: 'eso miran mis ojos', pero la totalidad de la luz ciega. Decía Aristóteles, en bella metáfora, que el hombre es un poco como un búho, que necesita cierta oscuridad para poder mirar: '(los ojos) Ellos beben y miran y en la noche devoran'. Las imágenes beber y devorar refuerzan la momentaneidad y ligazón a nivel primario (biológico) del mirar, igual papel juega la referencia a la corporeidad y el momento repentino: 'Cuerpo cierto a los ojos, repentino. ¡Ahora/ven!'.

El dandy situado en 'realidad' de lo intangible, se queja del esfumarse del 'honor' en imagen de guante de duelo contrastada con viento o con la concreta y burda realidad de 'la ráfaga viva que un coche hace al pasar'. De ahí que sólo queda pasearse aristocráticamente 'con mi bastón tristísimo' y aquí, el calificativo del bastón alude a la pérdida de esas 'realidades', potenciando con 'última' (alamada) y 'sin paz' (ciudad). Con unos cuantos trazos, el poeta ha pintado el contorno físico - anímico donde el dandy se mueve. Aparecen luego los bultos, aquí, por distanciamiento que no perfila el mirar. Bultos había también en el amador, ahí por distancia en cercanía, que tampoco ayuda a perfilar, afocar el mirar. Ante la dificultad por delimitar, mejor es cerrar los ojos y 'soñar'. La sonrisa del desprecio no mata a los otros, pero al menos, los desdibuja; pueden continuar los bultos en mi paseo: 'Pasad'.



## c. El amador.

"Es difícil superar una luz que nunca se co-  
nuce.

La irradiación de un cuerpo por la ciudad os-  
cura

no hace nada, ni da esperanza, pero solo ella  
tiembla.

Es un norte absorbido, como un embudo  
triste.

Como un tifón pequeño, pero ya irremedia-  
ble.

Y sigues detrás, entiendes que tú buscas  
cuando sólo te arrastran.

La noche es más oscura que un corazón sin  
vida.

Vida, pero en los labios. Sueño, pero en los  
ojos.

Verdad, un pensamiento que con la mano  
arranco.

Vivir, vivir: tu boca. Y absorbido, me arrastro.

¡No!

## El dandy.

"Algunos dicen que amar es algo  
inevitable, o simplemente un medio  
de existir la conciencia.

No sé. Cuando de noche mudo de piel  
o arranco el traje con que latí y fui visto,  
me río. La desnudez es un orden innoble. Me

recuerda

vagamente a los huesos, pues la carne es un  
aire

casí inmóvil en que los huesos quedan,  
están. Por eso amar desnudo es bello, pero  
no suficiente.

Bello, como los huesos conjugados de los  
amantes. Muertos.

Muertos, pues que se estrechan. Lo que suena  
es el hueso.

El beso es aire y el amante sólo  
de verdad besa el diente. Por eso alguien can-  
taba.

El beso de diente a diente sólo.

Era sin duda un sabio... Aunque a veces  
dormía."

El amador retoma la referencia a la ciudad. Esos destg  
llos de luz en temporalidad de presente, nunca llegan a pene-  
trarse: 'La irradiación de un cuerpo por la ciudad oscura/ no  
hace senda, ni da esperanza'. Los elementos de angustia, bul-  
to, ciudad, camino, luz, oscuridad, se constelacionan en senti-  
do de caducidad del momento presente que tiembla ahí: 'Pero so-  
lo ella tiembla'. La amplitud misma del viento se agosta, o

por absorción: 'embudo triste'; o por disminución: 'tifón pequeño'. Notamos en este momento el cambio de tiempo en la expresión del amador: en un principio era fortalecida, segura, afirmativa, vital; poco a poco ha ido cambiando, en desconfianza, sin poder mantener una nota en la pura exaltación del presente vital, y así el angustiarse y la desesperanza: 'pero ya irremediable'; la pérdida del timón y el sentirse arrastrado sin dimensión pasado-futuro personal: 'entiendes que tú buceas/ cuando sólo te arrastran'. Vida en los labios (el momento del beso): 'vivir, vivir: tu boca'. Búsqueda efímera: 'verdad, un pensamiento que con la mano/ erranco'. Un final, que se niega a aceptar el arrastrarse.

Ante el amor presente del amador, el dandy medita con cristal escéptico y sitúa la realidad del amor a nivel de estado de conciencia o de mero acontecer fatídico de lo natural. Pero en el puro estado de conciencia, lo que habría es 'aire': '... pues, la carne es un aire': 'el beso es aire'. Y en el plano de lo natural, la roca está y sigue, la roca insobornable y muerta: 'los huesos conjugados de los amantes. Muertos. /Muertos, pues que se estrechan. Lo que suena/ es el hueso... el amante sólo de verdad besa el diente.' Tal vez, al ver así el amor, sea saber..., aunque tal vez, también, superar el puro estar y soñar: sea amor.

d. El amador.

"Velar es desear. Yo nací cuando sentí un  
deseo.  
Me erguí, junto a unos juncos. Quise beber.  
El agua  
era un espejo donde bebí mi rostro. Me levanté,  
tú, cuán triste,  
con un sabor a olvido, de algo que supe pero  
no en mi vida.  
Después, siempre que me enajeno recuerdo súbito  
lo que supe, y odio  
a amo. Y en los cuerpos me entierro, Cavo en  
la oscura tierra. Y su sabor cuando  
me alzo queda  
sobre mi lengua, a solas.  
En un sabor a arena me enajené, y no he  
vuelto."

El dandy.

"El amor es sin duda un sentimiento burgués.  
Caballeros, señoras. Orden, orden... Los hijos  
o un subproducto bello que sorprende o adula.  
Asociación de padres o una suma de números.  
Regimentado al viento pasa sobre los juncos,  
mientras en la alameda los ojos brillan úl-  
timos.  
Soledad. Tú mi diosa sin brazos, labios mudos

y en lo frente variable un pensamiento puro.  
La verdad intolerable. Pero cantan los súcubos."

El amor continúa debatiéndose en la tierra. Vivir y desear se identifican: la satisfacción de necesidades promueve vida, pero sólo un reflejo: en Narciso triste; 'Quise beber: /El agua era un espejo donde bebí mi rostro. Me levanté, cuán triste'. A pesar del espejismo, esto no sacia al hombre. Se muestra aquí una estructuración fundamental (¿ya dada con anterioridad?), 'Algo que supe pero no en mi vida', y que no acepte la enajenación: el dejarse llevar y perderse en el vértigo de lo presente; de ahí, que la contrastación deje un sabor amargo y de rechazo: odio: 'Después, siempre que me enajeno recuerdo/ súbito lo que supe, y odio/ o amo' (en este nivel, amor y odio son reversibles). El intento de vértigo en enterramiento depara soledad: en el puro primer nivel, el amor enajena y queda un sabor de arena... 'Y no he vuelto'.

El dandy prosigue, ahora con variantes, en el tema del amor: superestructura económica o puro crear biológico. Tampoco aquí se supera el primer nivel y el fin es soledad; los ojos aún brillan, pero postreros: '... los ojos brillan últimos', 'mi diosa sin brazos'; y se acentúa el declive-nadificación; la verdad desaparece y reina lo demoníaco: 'La verdad intolerable. Pero cantan los súcubos'.

## e. El amador.

"La soledad tiene ojos de muchacha esbaltísima.

Pero de pronto un bulto. Como en la luz, me  
hundo.

Lo que viví no he visto. Lo ví, mas quedé  
mudo.

Sólo el aliento alienta. Un cuerpo fue un tu-  
multo.

Lo que ví no lo ignoro. Nazco en ti, y me so-  
pulto.

## El dandy.

"Alguien ve y yo no he visto. Un chaleco de  
rosas no es vivir.

No es alentar una corbata de humo.

Pero cuán delicada esa penumbra última.

Esa dubitación del que vivió difuso.

Un corazón no es piedra, aunque el humo la  
imita en su desdibujo.

Ah, la consumación como una risa.

¡Sí! A lo que no rehúso."

Ese 'sabor de arena' es resultado del espejismo: 'Una  
belleza puede ser un bulto y en una luz hundirse.' El vivir  
discontinuo no da perspectiva: 'Lo que viví no he visto'. Se  
vió un momento, pero no forma sentido: logos: lenguaje: 'Lo

vi, mas quedé/ mudo'. Así las cosas, sólo el instante del aliento continuo está ahí y la individualidad del otro se desvanace en tumulto. Se abre una puerta, pero no se da vida: 'nazco a tí y me sepulto'.

Tampoco el dandy 'vive'. Aleixandre recorre la vestimenta en distanciamiento presencializador de nada: 'Un chaleco de rosas no es vivir' (el 'tenue' pétalo' en la primera intervención). 'No es alentar una corbata de humo' (constelacionar 'alentar' con lo dicho por el amador y 'humo' con el 'fuego' de la primera intervención). El dandy se resigna y permanece en su sonrisa, en la 'dubitación', en la 'delicada penumbra última'; entre un corazón que 'no es piedra' y un corazón 'humo': 'la consumación como una ríea' ... con elegancia.

Los enajenados: 'Diálogo de los enajenados'.

### 3.4.7. Séptimo diálogo: Después de la guerra.<sup>196</sup>

#### a. El viaje.

"Aquí descansó. La noche inmensa ha caído  
sobre mis pasos. Qué soledad horrible. Sólo  
un humo  
era el aire. Con mis ojos cansados nada veo.  
Nada escucho  
con mis oídos. Si el mundo fue, idea es ya  
y en ella, solo, aliento.

Qué grandeza terrible así pensado  
el mundo, como esta idea muerta en que gi-  
ramos."

La muchacha.

"No, es, despierto a solas. Que noche trans-  
parente.

Aquí en la selva me dormí, con flores:  
las que llevaba. Su perfume aspiré. Estalló un  
fragor. Dormíme.

Ahora de noche, lenta, me despierto.  
La sombra suave brilla, con estrellas.  
Los pájaros, sin duda, están dormidos."

La guerra acaba de pasar: soledad y humo. Poco a poco  
la 'idea' adquiere significatividad de 'no sentir', muy rela-  
cionado a la muerte corporal: 'nada veo/ nada escucho. Si el  
mundo fue, idea es ya', y como 'sentir' termina tarde o tempra-  
no, el mundo sería 'idea muerta en que giramos'.

La guerra se dió en la selva (como en el primer diá-  
logo): 'Aquí en la selva me dormí', dice la muchacha, que en  
su 'juventud' está ligada al sentir: aspiró el olor de las  
flores. Aparece también la imagen 'dormir', como 'no vida'.  
Los pájaros ya no cantan y hay 'sombra suave' que brilla 'con  
estrellas'.



## b. El viejo.

"En este cauce seco billó el agua.  
 No sé quién soy. Mi edad, la de la tierra.  
 Tierra a solas me siento, sin humanos.  
 ¿Dónde la voz que ayer me dijo: Escapa?  
 Sentí que el trueno no era humano. Y supo.  
 Dormí. No sé si siglos. Y llamé. Estoy solo."

## La muchacha.

"La soledad también pueden ser flores.  
 Aquí en mi mano las llevabas; colores  
 daba el color, Azules, amarillos,  
 rosas, moradas, y mi rostro hundióse  
 en el seno fragante. Y alcé el labio  
 hacia la luz y abrí mi boca y sola  
 canté. Con todo. El agua, arpegios,  
 espumas, ruiseñores. Conmigo hermosos,  
 hermanos musicales. Todo a una,  
 áramos voces bajo las estrellas."

El viejo habla de la situación anterior a la guerra:  
 había 'agua' (vida); y después, personifica a la tierra en su  
 soledad posterior a la conflagración: 'Tierra a solas me siento'.  
 El trueno que destruye rebasa los límites de lo humano:  
 'Sentí que el trueno no era humano'.

La muchacha que 'soledad' puede darse también cuando

algo alienta: 'La soledad también pueden ser flores. Trae un mundo de vida y color al que abrió su boca sin respuesta, y ' sola cantó'. Las imágenes de vida se agolpan: agua, arpegios, espuma, ruiseñor. En el concierto de lo vital, las individualidades pueden estar solas como monedas cerradas pero bajo un mismo manto: 'voces bajo las estrellas.'

c. El Viejo.

"Estrellas hay que quieren ser pensadas,  
pues sólo si las piensan ellas viven.  
Ahora el mundo vacío está vacante  
y un pensamiento es pero no humano."

La muchacha.

"De prisa marchó. No encuentro a nadie.  
Hermoso  
es, sin embargo, el cielo. Cruza el aire.  
No huelo flores, pero yo respiro.  
Como una flor me siento y vida esparzo.  
Larga es la noche, pero ya ha cedido.  
Dulce será nacer en la luz viva.  
Nací con ella y naceré en su seno.  
Como una luz muy dulce ahora es mi carne."

Toma el viejo la imagen 'estrellas' y le da un golpe  
modificador: no algo preestablecido donde las cosas se dan,

sino algo que se da si se piensa: Si se crea ; y aquí es que-  
hacer del hombre que se contrastará con el 'no humano' de su  
fase final.

La muchacha anuncia nuevo día, goza con lo poco que ha  
quedado: 'Hermoso es, sin embargo, el cielo'. La luz reflejada  
da paso a la 'luz viva' y es la fuente de nacimientos. La mu-  
chacha esparce vida.

#### d. El viejo.

"Toco mi frente. Un hueso solo o piedra.  
Piedra caíde, como estas piedras mismas.  
¿Rodó de dónde? Y aquí quedó parada.  
Tiento mi barba dolorosa, un río  
que cae y no llega, pende y tiembla  
como un pavor. ¿De quién? Pues no lo reco-  
nozcó.  
Si solo estoy, no tiemblo. Y el temblor  
es él, no yo. Es él, y en él consiste.  
Toco mi pecho y suena. ¿Quién lo escucha?  
Y hablo. Y no se oye. Y miro, y ciego  
soy como el árbol, en la noche. Y toco  
su rama venerable, y pongo sólo  
mi mejilla en su tronco y oigo apenas  
una memoria, pues no hay hojas, ni alas."

La muchacha.

"Parece que se escucha  
 ahora el primer rumor. Todo es oscuro, pero  
 cómo siento latir a las estrellas  
 en mi mejilla. Sin duda me interrogan  
 y yo respondo, y su luz es carne,  
 como ésta mía donde tiemblan, donde besan  
 con labios dulces, como mis hermanas.  
 Ellas me dicen que la vida es bella."

El viejo recuerda la desolación y la materia que  
 vuelve a la materia. El 'hueso' es 'piedra', mineral, no vi-  
 da, y el hombre, tal vez, sólo piedra caída, 'como estas mis-  
 mas piedras. 'Temblar' presencializa vida sucedánea, movimien-  
 to, pero en límite constante ante la caducidad; y aquí la du-  
 da y el temblor en la expansión de temporalidad desconocida:  
 'pavor ¿De quién? Pues no lo reconozco'. Si se cortan los  
 amarres que la vida implica, si se estrecha en el puro pre-  
 sente y soledad, 'el temblor' desaparece, no hay razón, na-  
 da que obliga, nada se espera, se prescindir de todo, y es-  
 to es, efectivamente, soledad absoluta: muerto. Así, el sen-  
 tir se encuentra desvinculado y viene la ceguera: 'y ciego /  
 soy como el árbol en la noche'. Apenas allá, muy a lo lejos,  
 se oye una memoria: algo que fue, pero cuyos contenidos se  
 han desvanecido; tampoco hay nada ahora (hoy) y tampoco  
 hay nada que pueda remontar en el futuro(alas).

El viejo apenas oye en el tronco una memoria; la muchacha siente el latir de las estrellas, ambos han querido escuchar, han acarado la mejilla. La pérdida o minimización de memoria significa estrechez de las posibilidades de ser por canalización de pasado, y así, morir un poco; el latir es vida. Las estrellas 'timblan' al igual que la carne de la muchacha y en besos se da la comunión: vida. La luz y la carne de imágenes anteriores se amalgaman frente al hunko y la sombra. De esta exaltación vital (como aparece en otras ocasiones) se deriva belleza: 'Ellas me dicen que la vida es bella'.

e. El viejo.

"No puedo responder al cielo inmenso.  
Sólo la voz humana tiene límites.  
Tentarlos es saber. Quien sabe toca  
su fin. Y es inútil que besa, pues ha muerto."

La muchacha.

"Algo me dice que yo vivo, y  
el vivo existe  
el mundo. Oh, sí, la flor está  
en la luz, y su perfume  
nacerá con la luz. Son mis sentidos  
los que nacen, los que amanecen. Toda la luz  
entre mis labios cruje."

En el límite del ámbito humano está 'el saber':  
 'Quien sabe toca su fin'. Aquí, el persistir en sentir vital  
 (baco) no puede ya darse; se traspasa una frontera: 'pues ha  
 muerto'.

En contraste con esta muerte que viene del saber-  
 vejez, la muchacha afirma su vida, y consecuentemente, la de  
 todo lo existente. No se trata de una proyección, se trata  
 de justeza y definición de vida como relación. Y así se ilu-  
 minan las cosas, el sentir se despierta y ejercita.

f. El viejo.

"La soledad del mineral es sólo un pensa-  
 miento. Pero  
 sin el hombre no vive. Sólo el cielo  
 persiste. Y en su bóveda persiste y  
 la luz es mineral. Luz inhumana  
 que a mí me aplasta y matará mi idea.  
 Su idea, pues no existo. Nadie existe  
 que ya me piense. Solo estoy, y no es ello  
 soledad. Pues la absoluta soledad la mancho.  
 El alba nace. Horrible alba sin orden.  
 Desnuda de la carne, el alba ha muerto."

La muchacha.

"En los labios la luz, en mi lengua la luz  
 sabe a dulzuras.

Cómo germina el día entre mis senos.  
 El cielo existe como yo, y lo siento  
 todo sobre mis labios tibiamente."

Apagada la vida sólo queda lo mineral. El viejo que habla se afirma, y no es mineral, es idea (no vida sensible) y si no tiene sustento en sí, porque la corporeidad ya no es aquella idea, es 'su idea', 'pues no existe'. Esta idea despersonalizada ha perdido su sustento, vage en la destrucción y medita: 'solo estoy, y no es ello soledad. Pues la absoluta soledad la mancho'. El hecho de que algo se de indica relación con algo, de ahí que, el puro fenómeno de esa idea que cavila y se siente sola incluye ya la no soledad. También para el viejo amanecer, pero no un amanecer en la carne y latido de estrellas; sino amanecer en desorden, en fría alba sin orden cósmico: 'el alba ha muerto.'

A pesar de todo, el día germina, se levanta en la tierra madre: 'germina el día entre mis senos', y comunica su calor y dulzura: 'lo siento todo sobre mis labios tibiamente' (labios - beso).

#### 9. El viejo.

"No puede ser; no soy, y no hay ya lucas.  
 No existe el ojo o claridad. Voy ciego  
 como ciego es el alba. Cubro en noche  
 mi frente. Atentas voy. No oigo."

La muchacha.

"Bigo a la luz sonar. Miro, y muy lejos  
veo algo, un bulto... ¡Vida, vida hermosa!  
Vida que propagada me sorprende.  
Pues está en mí y en ella yo o soy viva.  
En tí, bulto distinto que adivino  
no como nube, sino en permanencia.  
Oh, mi futuro, ahí, tentable existes."

Se agudiza aquí el contraste. Mientras el ciclo cósmico cumple su ley y el alba apunta; el viejo ya ciego y sin sentir, ante destrucciones pasadas, no puede concebir la aparición de la luz; cubre en noche su frente. La muchacha, en cambio, se sorprende ante la fuerza y propagación de la vida, ante el 'volver a empezar'. La fuerza de los sentidos - vida se repite: ver - luz, sonar, tocar; en armonía con devenir - cambio-vida, se espesa y se abre futura: 'Oh, mi futuro, ahí, tentable, existes'.

h. El viejo.

"Me alejo. Ya no veo. Este sayal  
ceniza es mi frente y voy muriendo,  
pues corro apenas. Luz, ya nada puedes."

La muchacha.

"La vida puede ser tocada y veo



que entre luces sus límites se ofrecen.  
 Ese bulto es un bien. Te llamo, y pura  
 soy, eimpura como la realidad. Real, des-  
 pierto."

Ante el ímpetu de la luz, el viejo huye, se aleja y  
 va muriendo, así, en su ceniza escapa de la luz. La muchacha  
 hace referencia a la realidad como limitada (y por eso taca-  
 ble) como no absoluta (y por eso existente) con su contraste  
 conformador: luces y límites, para que aparezca el bulto.

i. El viejo.

"Ayer viví. Mañana ya ha pasado."

La muchacha.

"Este grito es mi luz. El hombre existe.  
 Tú y yo somos el hombre. Sí, ha vivido,  
 pues vivirá. Mañana ya ha nacido,  
 pues aquí estoy. Mañana, y hoy, y ayer."

El viejo continúa su alejamiento, deja pasado y fu-  
 turo. En la otra perspectiva, la muchacha afirma temporalidad y así se afirma ella: 'aquí estoy. Mañana, y hoy, y a-  
 yer'.

j. El viejo.

"Lejos estoy. Muy lejos. No en espacios,  
sino en tiempo. Ayer murió.  
Mañana ya ha pasado."

El viento.

"Pues todo el hombre ha muerto."

En la intervención final, el viejo se ha alejado del 'todo' de la vida. Alejamiento otra vez en negación de temporalidad. Antes había dicho: 'Ayer viví'; al final dice: 'Ayer murió'. No alude siquiera a la vida en su fin, sino sólo a muerte en el pasado, pero el futuro está también muerto, así: todo el tiempo está muerto, y con él el hombre, que es histórico, que es temporalidad. Resuena la voz del viento como epitafio final: 'Pues todo el hombre ha muerto' ('Después de la guerra').

Estamos a la mitad del libro; se notará, que, al principio, en los diálogos iniciales, el análisis era más de tenido; poco a poco se ha ido acelerando y abreviando, esto responde a la potenciación misma que lo anterior va dando. Y así, la aceleración en comprensión. Para los diálogos siguientes, me detendré sólo en aquellos puntos que presentan menos claridad para su comprensión, y al final, haré una integración global.

3.4.8. Diálogo octavo: Los amantes jóvenes.<sup>197</sup>

a. El (fuera del jardín).

"Soy joven y conozco. No conocí y soy  
viejo.

Estos muros encierran la verdad que adivino.  
Núbil en la alameda, silenciosa en los lucos,  
transcurre como aliento de una virgen tran-  
quila.

Y es ella. No la he visto. La entreví la co-  
nozco.

Y este jardín me cula tras los muros su forma,  
no su fulgor -que, ciego, tienta la cárcel  
mía-.

Nací en esta ciudad coronada de torres,  
tres unífo tirante que otro voler permite.  
Alas, bases o música sobre sus ondas tiemblan  
un instante, y las aguas las seumen y ocultan.  
Jardín donde ella nace y muere en su otro  
cielo,  
como una luz perdida de un rayo en el po-  
niente.

Cada mañana, vive. ¡Qué sensación de au-  
roral!

Cada noche y se duerme, sin mis labios oc-  
curos."

Ella (en el jardín).

"Suplico a la luz balle un nombre y la luz  
calla.

Entre las rosas, pájaros, como otra luz yo co-  
pero.

¿Mi nombre? Nunca un labio lo dijo en cris-  
ma hermoso.

Ni lo dirá. ¡Quién sabe! Bajo la luz del día."

De Villena<sup>198</sup> ha hablado de la doble lectura de un tex-  
to poético: lectura en símbolos y lectura estética. La prima-  
ra tendría un carácter significativo y la segunda un carácter  
de goce: 'dejarse llevar' por la emoción, muchas veces sensi-  
ble. Aquí no seguimos esa división: el desentrañar significa-  
tividad es labor estética y depara gusto, al igual que la  
mera impresión sensible; pero esto, siempre, como derivación,  
no como lo fundamental en arte, que es: desvelación. Sobre  
esto volveré con más detalle en el apartado siguiente.

El segundo diálogo nos daba la perspectiva del amor  
a través de la pupila de los amantes viejos; ahora, son los  
jóvenes quienes hablan. Torrón<sup>199</sup> menciona la interrelación  
de este diálogo con la tragicomedia de Calixto y Melibea;  
podría relacionarse con todas las parejas de jóvenes aman-  
tes famosos, si bien, aquí tenemos una ciudad con torres,  
un jardín, un muro, un abismo, un río. Elementos todos, que en  
imagen, nos remiten al doble plano de hechos y acontecimientos.

'El', inicia el diálogo, y ya aquí, Aleixandre da su indicación cual dramaturgo, de dónde aparece en escena: fuera del jardín,. Tenemos después dos frases concisas que vuelven sobre la cuestión saber - conocer. El conocer ligado a la juventud, y el no conocer en pasado ligado a la vejez. Se anuncia así, desde el principio, el tema: búsqueda de conocer - saber - verdad. Aleixandre 'juega' con la amada (verdad para el amante) con una cadena de elementos presencializadores: los muros, estímulicamente 'encierran' la verdad (la amada) que se 'adivina'. Venimos la imagen con más detenimiento: hay unos 'muros' límite; constricciones que guardan la verdad: el ente en su limitación, oculta verdad, ahí está, pero celada. Hay destellos, luces que aparecen, y la verdad sigue tranquila su cauce profundo, verdad no tocada, no poseída: 'virgen tranquila'. Recordemos que, a la vez, es la amada que aguarda tras la muralla. Algunas veces se entrevé y se conoce: 'la conozco' (conocer ligado al sentir y saber momentáneos a intervalos presentes). Se incluye el elemento 'jardín' (que podemos constelacionar con selva) y ver ahí la multiplicidad de lo existente (recordar también el jardín - paraíso) apolante y satisfactor de sentidos; pero esa multiplicidad tiene muros: barreras que ocultan y dan destellos: 'me ceta tras los muros su forma, /no su fulgor', y así, sin ver, sin comprender totalmente, sin saber (recordar (ver - saber)). 'Ciego, siento la cárcel mía', e tientas (indagación hacia la realidad) en mis personales límites y en la limitación de lo que me rodea, cómo

cal mía también, porque ahí está mi amada ( Malibeo soy). El amante vuelve ahora, trée intentar escalar torres , al río del vivir cotidiano que también permite remontarse. Continuando con la imagen del río, las ondas 'tiemblan' (sentir, vida) 'un instante' (en presente), y ahí, en la tremenda plasticidad de las aguas (río-mar, vida) 'las aguas asumen y ocultan.' Las aguas muestran y ocultan. No pueda ya extrañarnos que aquí, el poeta regrese al jardín, donde también hay muestra y ocultamiento, devenir de la vida en intento de sobrevolar: 'jardín donde ella nace y muere en su otro cielo.' La vida se desarrolla así en un ciclo de tierra - cielo, mañana - noche, luz - sombra - oscuridad.

Ella (y aquí la observación del director: dentro del jardín) busca también una razón, un 'saber' en los destellos, mas la luz cede. Es (nombre de su amado) comprensión de realidad que completa. Ahí en el jardín, en su multiplicidad varia de rosas y pajaros, se aguarda el saber, que no es ella en su miseria '¿Mi nombre?', en ese saber, ella quedaría también dicha (¿por alguien?): no hay certeza: '¿Quién sabe!'. Ya vi mos cómo ella está dentro del jardín y él fuera. La mujer, con su eterna ligazón a la tierra, al compartir de fertilidad y hermandad con plantas, agua, vida en proceso; el hombre, distanciado, que interviene a momentos y observa, juzga, ve movilidad de agua.

b. El.

"Aquí en otra alameda mi destino amaneció.  
Lo sé. La vida era  
de carne luminosa, encarnación del mundo.  
Mas la luz no se toca."

Ella.

" Ah la rosa sellada,  
aquel primer silencio que en mis labios puse."

El amante deja por un momento el jardín de la amada y se retrotrae a sí mismo: a los límites de su jardín. Está ahí la 'carne luminosa': el sentir y los destellos; pero ahí no se alcanza el saber, no se llega a tocar luz. La emanación vital de la amante tiene también fronteras: 'silencio', que contrasta con 'canto', y corporeidad en límites: la floración sellada.

c. El.

"Jardín de los suplicios donde el amor persiste.

Jardín de los cuchillos que el corazón te atreves.

Yo me levanto y juro por mi amor, por mi vida.

Un dios cruel e ignoto persigue al hombre solo.

Pero nadie le ha visto. Soledad, ¿tú quién eres?

Sombra de un cuerpo o beso, puro consorcio  
herido  
donde mis labios tocan, no su verdad, su  
muerte.  
Dios de una luz que acabe, mientras mis la-  
bios siento  
quemados, no, acabados, por el amor sin día."

Ella.

"Con el día nací. Con la espuma del mundo.  
Un pétalo sellado para mis labios nuevos.  
Soy niña y una luna renace, muere, nace.  
¡Ah, qué aurora firmísima!  
Cállad, pájaros locos que picando mis labios  
besos ponéis o risas o plumajes azules.  
Que el ruiseñor me aturda con su pasión lar-  
guísima  
como una nota sola para el jardín nocturno.  
Alondras: la mañana; el mirlo: crece el día.  
Y en la noche ya humana oigo las voces claras  
de unos niños que gritan o que cantan o viven.  
Sol que bajo mis plantas siento al amanecer.  
Sol que piso y reluce bajo mis pies desnudos.  
Alzo mis brazos: sube la luz. Ah mediodía  
hermoso y ya cumplido bajo mis rosas frescas."



El jardín personal es también amurallado, pero intentando continuamente romper sus barreras en el mundo (afectivo) : 'jardín de los suplicios' que también es el jardín donde se encuentra la amada. Jardín que es luego 'jardín de los cuchillos', pues duele, hierve, el corazón. La persistencia por amar, esa continua tendencia que persigue al hombre no hecho para la soledad: 'un dios cruel e ignoto persigue al hombre solo'. ¿Quién puede hablar con justaza de este acoso? 'Soledad ¿tú quién / eres?'. El poeta intenta penetrar en este fenómeno: ve un tener que ya no es, la sombra de algo que fue, que en combustión, ardor, se acabó: 'mis labios siento quemados'. Un cobijo que deviene en desamparo, un ardor que en cenizas queda; y aquí, la mención de amor en contraste con el día: la sombra del amor sin luz.

En la relación entre las distintas intervenciones, Alejandro suele tejer con el cabo de la última imagen de la intervención anterior. Así, el día apagado en el amor-combustión, con el que finalizaba el amante se 'día' de nueva luz en el inicio del decir de la amante, y aquí la significatividad 'guía' posicionalmente en la dinámica amplia de otra (aunque no ajena) constelación de sentido. Es decir, que no podemos dar unas 'equivalencias' fijas de imagen, pues éstas juegan su juego en un universo amplio, pero tampoco se puede hablar de relativización, pues ese mismo juego tiene sus reglas de tensión, de optimización en crecimiento, de libertad y de desvolación: verdad. 'Con el día nació. Con la espuma del mundo' (se impone constela

cionar con el nacimiento de Venus: mar, vida, espuma, día, mujer). Y otra vez la flor sellada y la mudanza de la luna en reflejo, en relación con la tierra y en ciclos de fecundidad. '...luna renace, muere y nace'. La imagen-boca, constelaciona otros elementos: pájaros, picotao, besos, plumajos azules, ruiseñor; y vemos así, en continuidad, la vertiente en relación al amado persistente en el jardín. Así el día se levanta: la alondra canta en la mañana (femenino) y el mirlo (masculino) al estar del sol. Y después, 'en la noche ya humana' en unión: niños 'que gritan o que cantan o viven'. El sol cunco las rosas frescas: 'Ah mediodía / hermoso y ya cumplido bajo mis rosas frescas'. La imagen amplia se ha ido desplegando como un amanecer donde dinámicamente, interrelacionan desde los elementos (espuma, pétalo, labios, aurora, pájaros, risas, mirlo, alondra, niños, sol, rosas, cumplimiento, mediodía) en torno a un sentido que ahí se desvela.

d. El.

"Pero yo nací solo. Pronto el mundo daría.

Las sombras de otros hombres como esperan-  
za o duda

irrumpi-ron calladas pero urgentes, y villas.

¿Qué vi? Con un dedo en los labios pasó y  
estaba solo.

Luego el llano, los valles. Los ojos de los  
ciervos.

Cuerno o cielo ostentoso. Y en sus cunas la  
 luna.  
 Lira del mundo abierta, viento hecho cuerpo,  
 numen,  
 piel sedosa o un luto para los vastos campos  
 donde la fuerza impera como la luz, estricta."

Ella.

"Yo conocí ignorando. Porque quien mira  
 aprende.  
 Pero yo no vi un labio sino una estrella sola."

El amante, al hacer abrió los ojos y sombras vió. No  
 una multitud hirviente que invitaba a comunidad. Se agolpan  
 las imágenes 'sombrias': soledad, duda, espera, dormir, luto.  
 En el amante aparece también la luna, viene aunada a otras im-  
 mágenes : ciervos → cuernos → cielo  
 cuna → luna

La luna posee un especial metamorfismo que participa  
 de la luz y de la sombra: 'piel sedosa o un luto'; y ella so-  
 bre los campos, campos donde más que reinar el amor 'la fuerza  
 impera', la ley del sobrevivir, que no es exactamente vivir.

La cuestión saber-conocer reaparece constantemente. La  
 amante dice: 'conocí ignorando' : conocer sin saber (lo que no  
 se opone a las acepciones que hemos visto) y después: 'quien

mira aprende'. Otra vez aparece el 'mirar' unido al 'conocer'; pero 'ver' a la luz una estrella sola.

e. El.

"Conozco mi destino, aunque el muro lo  
cela.

Siento su masa y ciego, su resplandor pro-  
clamo.

No sé, pero conozco. Quien recuerda es quien  
muere.

Vivo y siento los besos por vocación del día.  
Jardín de los suplicios que al corazón asnotas.  
Jardín de los cuchillos que al corazón te  
atreves.

Espadas como flores para los labios fríos,  
y flores como espadas para el carbón ardiendo.  
Yo nací para el mundo. Para amar. No he  
gemido.

Impero pues existo. Me despeño, pues  
amo.

Y esta boca siente ahora todo el fuego del  
mundo  
como otra flor de pronto con que embriagar  
la vida.

Oler, vivir. Yo acudo. ¿Quién me llama? Esos  
muros

son un humo o quimera. Abatidos, se ha  
abierto  
el jardín o la vida, o la tierra, o la muerte."

El amante vuelve a la imagen del muro que guarda.  
Hay algo ahí que no se acaba de comprender, y sin embargo,  
se siente como una masa. El amante está también en 'sentir'  
y así, tampoco sabe, aunque conoce. Los dos amantes han dicho  
ya no saber, pues saber corresponde a otra edad de la vida.  
Vivir y sentir están ligados, y esto, otravez, en el momento:  
'Vivo y siento los besos por vocación del día'. La imagen  
del jardín se repite en paralelismo a como apareció en la  
cuarta intervención: en la misma línea de la problemática  
del amor, que se explicita en otra imagen recurrente en Alei-  
xandre: 'Espadas como flores para los

labios fríos'. Se presencializa así la  
diada amor-muerte y su interrelación. En las flores de la a-  
mada había el calor del sol; el amado habla de 'labios fríos';  
el segundo miembro de la oración es menos entendible: 'y flo-  
res como espadas para el carbón ardiendo'. Sabemos que la vida  
en su transcurrir de presente se presencializa como arder, sa-  
bemos también que la espada presencializa destrucción, y que  
las flores: donación, fragancia, apertura a la luz, al sentir  
y a la vida; recordamos también las flores de la amante como  
'frescas y abiertas al sol' ¿Cómo, 'flores como espadas'?.  
Cabría la posibilidad de esa flor de donación de la amante, que

cual espada destruye, hiere, causa daño al afán, amor presente, vida del amante. Y en el amor la fatalidad: 'No des-  
peño pues amo' (Calixto). Todo lo existente en su incandescen-  
cia del instante y del sentir: 'Y esta boca ahora siente to-  
do el fuego del mundo'. La vida dada al sentir (¿vivir?),  
pero ahí están los límites, y en esa dirección, otra vez apa-  
rece el sabor de arena y el desaparecer de lo permanente o  
ser: 'humo o quimera'. El jardín se abre: ella y todo lo que  
la rodea; y ahí: jardín, vida, tierra y muerte, son la misma  
cosa: 'el jardín o la vida, o la tierra, o la muerte'.

Sólo es cuestión de tiempo; de transcurrir.

### 3.4.9. Diálogo noveno: Dos vidas.<sup>200</sup>

a. Joven poeta primero.

"Y desperté,  
y estaba solo.  
La soledad es sólo un maro espejo  
con una luz. Denuncia es de una forma  
fallida. Sin voz juegan las masas, mas no co-  
cuchan.  
¡Cómo sobre ese cauce fue Narciso!  
Mas no hay espumas sino vidrio escaso.  
Sólo responde triste el cristal mudo."

Joven poeta segundo.

Esa ciudad, la mía. Amurallado  
 el recinto, cerca de un río, en población en os-  
 cucha.  
 Aquí nací, bajo estos cielos claros,  
 bajo estas alas vivas que ahora pasan.  
 El pájaro gritó, gritaba un niño.  
 Y abrí mis ojos a la luz. Y estuve."

Dos vidas; son las vidas de dos poetas (¿o de uno so-  
 lo?). La contrastación del diálogo es 'realidad' sensible y  
 'realidad pensamiento'. Dos perspectivas, que sabemos se dan  
 aunadas. Aleixandre no bautiza a sus poetas, sólo los coloca  
 primero y segundo, y no necesariamente por cualificación o  
 preponderancia, sino por orden de intervención. Los poetas  
 son jóvenes.

La soledad en que despierta el primer poeta habla ya  
 del abandono de esa vida-sombra: forma fallida caída en la ma-  
 teria, que es 'mero espejo' con una mínima luz. El mito de la  
 caverna platónica aparece en el fondo. A estas alturas del li-  
 bro, ya tenemos dilucidaciones para el esfuerzo constelacio-  
 nador y mayor perfilación. En la primera intervención del pri-  
 mer poeta aparecen: el espejo, la luz, reflejo, Narciso, es-  
 pumas, cristal. Imágenes que ya han aparecido en diálogos an-  
 teriores, así, al decir: 'no hay espuma sino vidrio escaso',  
 constelacionamos 'espuma' con vida-sentir-blanco-luz instantá-  
 nea-movimiento y 'vidrio' con el vidrio del espejo del inqu-

aidor, con el monóculo del dandy, con frialdad, aceptación, distanciamiento, muerte, estaticidad, reflejo, cavilar, mudez. De igual manera, cuando el joven poeta segundo dice 'ciudad' constelacionamos con la ciudad-aldea del mago, con la del dandy y con la del joven amante. Y al decir 'amurallado el recinto', 'cerca de un río', 'en población se escucha', hemos de potenciar con el sentir vital del joven amante en su cárcel, ámbito que ahí está jugando con la perspectiva de este joven poeta segundo. Lo mismo hay que hacer con el 'pájaro que grita', asumiendo todos los otros pájaros: los de la selva, la alondra (de la guerra y de la amante), el pájaro en humo-conjiza, la garza, el ruiseñor del bosque, el mirlo-sol, el ave que se dirige al mar, las aves que remontan, las alas volando; y en esta tensión constelacionante aparece sentido. Hay también que interanudar la constelación, que en determinado poema aparece en torno y potenciando el elemento que hemos tomado en cuenta de al que aparece en el actual poema; así, siguiendo el escorzo; por ejemplo; el 'ruiseñor' que aparece en 'los amantes viejos', en el decir de ella, en el bosque de la espera femenina, en la esperanza, en el confiar, en la vida, en el canto que invita, en la mirada del amor, desde la femenina edad madura. Lo mismo con el 'niño' que aparece después: constelacionarlo con el 'niño' de los amantes jóvenes en voz de ella: niño fruto de unión en propagación de vida; y verlo ahora en su juego en el momento del actual poema: 'El pájaro gritó, gritaba un niño./ Y abrí mis ojos a la luz. Y estuve' (constelacionar: ojos, luz, estar, con anteriores apariciones).



El poeta segundo abre los ojos y capta grito de pájaro y grito de niño: vida ahí sentiente, pujante, cantante, en proceso, en posibilidad, en ascender y ahí luz (instantánea) y 'estar'. La poesía es una realidad 'entre' (Buber), de ahí que sólo aluda o de la tendencia de algo su sólo brota inco-  
tor-palabra. ¿Por qué la palabra 'constelacionar' y no 're-  
lacionar' o 'asociar'? Utilizo 'constelacionar', porque quiero enfatizar el dinamismo en que ya está envuelto cada elemento y su potenciación en ese sistema y a la vez, la dinamización y potenciación en la participación en uno nuevo, y así su carácter analéctico y eínadético; y no sólo lineal: referen-  
to-referencia, o de unión meramente connotativa (aunque ésta también se da en cuanto 'nota').

b. Joven poeta primero.

"Un número es vivir. Pensada vida,  
genuina vida que es mental, si existo.  
Nací junto a un sonido lamentable: el viento.  
Y desperté. Ya entonces fui memoria."

Joven poeta segundo.

"El río es una espuma. El nombre hermoso.  
Los peces mudos al brillar responden.  
Al fondo el monte, su paciencia viva.  
El valle o claridad de verdes frescos.  
Cuánta llanura hasta el confín viviendo,  
absorta ahí en su ser. O luz o sombra."

Y me asomé. ¡Cómo latía el tiempo ante mis  
ojos,  
cuán infinito en su porción concreta,  
en su figuración que amé, intentara  
con estas manos que el amor disputa!  
Pues soy... "

En la perfilación de 'realidad'- pensamiento (que ya había aparecido en el amante viejo o en el inquisidor) vuelve al 'abstrair': 'un número es vivir' y se afirma explícitamente la vida genuina como la mental. La temporalidad se expande y cobra importancia la memoria.

El poeta segundo insiste en imágenes vitales y en unos 'peces' que responden con su brillo (función del sentir), contrastados con aquellos peces mudos del acuario vítreo del inquisidor. Su discurso es un elogio a la variedad de lo vital: monte, valle, verdor, llanura, color, luz y sombras. Y después la asseveración de encontrarse inmerso en la temporalidad: '¡Cómo latía el tiempo ante mis ojos...!', y así, sumergido en la temporalidad: la potenciación del instante y tocar la luz con y en corporalidad que en yo se consume 'por' 'en' otros amor. Y ahí la corteza de ser: 'Pues soy'.

c. El poeta primero.

"Yo me conozco, pues que pienso, y miro  
a los demás. Son formas ideadas.

Cómo engañan sus bordes, nunca lícitos.  
 Vivir es conocer. Mas yo tan sólo  
 testimonio de mí. No sé. No secucho."

Joven poeta segundo.

"¡Como en ti sumergí mis ojos claros,  
 mundo real! Nací pues que existías.  
 Yo me miro en los montes con espejo  
 para todo lo vivo. Encima el cielo.  
 Por sus laderas hombres, pena, duda,  
 verdad. Todo verdad, el mundo era un sendero  
 para el conocimiento y lo hallé en vida.  
 Salí por una puerta alegremente.  
 Miré los robles. Oí sus fuertes ramas.  
 Abrí los ojos y cielo era Castilla.  
 Abajo entre los hombres eché a andar."

Los demás se mantienen en la distancia de la mirada  
 y el joven poeta primero (pensador) ve los bordes de lo fi-  
 nito en tierra como no auténticos: 'nunca lícitos'. Otra  
 vez aparecen ligados vivir y conocer. Tampoco admite que sa-  
 ba: 'sólo testimonio de mí'.

El despliegue dionisiaco del segundo poeta continúa:  
 hay un espejo, pero no de frialdad vítrea, mas de unión del  
 todo en cual quiera de sus partes: monta — todo lo vivo. Y  
 la 'realidad' toda aprehendida: tierra, cielo, hombre con to-

das sus peripocias y el poeta entre ellos . Ahí, en ese mundo 'primario', 'sublunar' (para otros), hay luz y en vida (transcurrir en continuidad del presente) : conocimiento.

d. Joven poeta primero.

"El número es la vida. Y rueda a solas.  
Un pensamiento lícito es un hombre.  
Nací en la orilla de la mar y supe.  
Mas no miré las aguas. Solo un símbolo  
podían ser. En una mano estaban.  
La mano inmensa que megué dormido.  
¿Entonces? Y desperté a su trueno."

Joven poeta segundo.

"Salí de la ciudad por una puerta estrecha.  
Y de repente el campo estaba abierto.  
Puertas del campo derribadas: límites  
que son sólo el confín. Inmenso, el hombre.  
Inmenso para ti , campo extendido,  
lecho donde nacer. Por ti, ser tuyo,  
de ti , hijo de ti, concreto puño  
de tu tierra, animada en solo un hálito.  
La misteriosa vida respirándote,  
en un humano cuerpo establecido.  
Qué misterioso andar. ¿Andar o ser! "

Si el mar para el poeta 'viviente' es vida, el poeta 'pensante' mira las aguas como 'símbolo' que hay que entender dentro del mundo 'mental' y como una convención de significación. Al igual que el viejo 'después de la guerra', el joven poeta primero refiere a una 'mano inmensa' donde se daría 'no vivo'. Su intervención se inició en forma parecida a la segunda afirmando el mundo de la forma. Tenemos un paralelismo semejante y contrastado en el: 'Salí por una puerta alegremente' (tercera intervención del poeta segundo) y el inicio de su cuarta intervención: 'Salí de la ciudad por una puerta estrecha', y ahí: la naturaleza, el campo abierto, no la artificialidad que destruye 'esa vida', y ahí en el campo el hombre dado a 'andar' (con toda su fuerza de imagen primigenia) y "ser". Antes había dicho 'estar', ahora 'ser'; en el estar se es.

m. Joven poeta primero.

"Quimera soy el intento un pasc o carno.  
Desconfío de ti, tierra sentida.  
Sin graviter no existo, y me rebelo  
a mi peso. La idea numerosa  
es la luz y pesa por los cuerpos,  
sin su limitación. Adiós los muertos.  
Una victoria sostenida es numen.  
La carne es el vestido, y yo desnudo  
quiero saber, reinar exento y libre."

Joven poeta segundo.

"Pronto descubrí el habla. Otro algo dijo  
 ¡y lo entendí! Oh la visitación del habla dulce  
 que un labio dice y un oído escucha.  
 Era en principio el verbo y fue la luz.  
 Por él vi claridad, vi las estrellas,  
 su inescrutable dno palpitando  
 como otros labios sobre mi mejilla.  
 Gritó. Y sentí un beso. Y despertó. Era el día."

En las coordenadas: mundo pensante - mundo viviente,  
 las imágenes se mueven con soltura y audacia. Veamos la pri-  
 mera línea del poeta primero: 'Quimera soy si intento un paso  
 o carne', si bajo al mundo viviente, como sólo soy en el men-  
 tal: ahí no soy; y así soy 'quimera'. Reto 'hajar a nivel de  
 lo viviente' está presencializado en palabra con el: 'si in-  
 tento un paso o carne'. 'Paso' como movimiento de cambio de  
 lugar o locomotivo, que no se daría en la estaticidad vítrea  
 del prieta o del ser-bloque (Parménidas); así, 'paso' puede  
 asimilarse a 'carne', carne como realidad física en devenir-  
 nacer-muerte de ese 'mundo viviente'. En el fondo, los cuerpos  
 y ese 'mundo viviente' encerrado en límites de 'cosas', par-  
 ticipa de esa 'luz' del mundo pensante, y la muerte se supera  
 en ellas: 'Adiós los muertos'. Sin la limitación ya del 'ves-  
 tido carnal' entraríamos al reino del 'saber': 'Quiero saber,  
 reinar exento y libre'.

Mientras el 'mundo pensante' es silencioso y mudo, el 'habla' pulula en el viviente, y ahí el beso, y la luz y el amor (constelacionar con el poema 'La palabra', que vimos en el apartado de la expresión) ... 'era en principio en verbo y fue la luz'.

f. Joven poeta primero.

"En esta oscuridad mental, el mundo.  
En este pensamiento sólo una idea  
vno brillar: el mundo luminoso.  
En esta cavidad que pienes, luce  
una verdad o un número: el planeta.  
así lo siento o lo razono. Yo amo  
Sólo una idea que adoré y persiste.  
Inmaculada resplandece a solas."

Joven poeta segundo.

"¡Cuántos fuegos alegres en la noche  
besad, amantes, con la luz los labios.  
Besad la luz y fluya en ella un seno.  
Oh la carne que llega.  
Las estrellas suspiran al besadas, mas no hay  
lágrimas, sino un cielo en desvelo. Todo expresa  
Una verdad tangible: una materia,  
o sea un rayo de luz que yo aprisiono.  
Confírte es darte amor, mundo otorgado."

Mundo que casi rueda entre mis brazos.  
 Como un beso, el espacio, y ahora ardido,  
 queda en estrellas como su memoria."

Si a algo ha de atarse el poeta pensante, es a la idea, porque la idea no caduca: permanece constante y así brilla. La verdad que luce en esa abstracción separada de la materia como el ámbito de las matemáticas: del número. El primer poeta habla de 'oscuridad mental' y el segundo de 'fuegos en la noche'. Dos modos distintos de oscuridad: la del mundo pensante, que en su oscuridad ve brillar mundo luminoso y la noche del mundo viviente donde también hay luz, sólo que esta no procede de la idea, sino del fluir de la vida misma: 'Besad la luz y fluya en ella un seno./ Oh la carne que llega'. En el diálogo 'después de la guerra', el viejo decía a la muchacha: 'Estrellas hay que quieren ser pensadas,/ pues sólo si las piensan ellas viven'. En este diálogo dice el poeta segundo: 'Las estrellas suspiran si besadas'. Las estrellas están ahí, pero ¿de dónde?. Una respuesta dice: porque hay un pensamiento que las conforma, otra la vida en su impulso las alienta: materia-energía. No hay aquí 'trabajamiento' sino vigilia; y todo es materia, y aquí la duda: ¿o es un rayo de luz que yo aprisiono. Aún así, ese rayo está aprisionado, constreñido, sometido a límites: tangible y aprehensible. Y en esa acción estrujante: comunicación.



Alexandre juega con la imagen de la amada: 'ceñirte es darte amor, mundo otorgado. En el mundo material, el espacio está presente y también la temporalidad instantánea o caduca que sólo se rescata en memorias: '...el espacio, y, ahora ardido, queda en las estrellas como su memoria'.

g. Joven poeta primero.

"De espaldas a la mar, ciegos los ojos,  
tapiado ya el oído, a solas pienso.  
Sé lo que sé, e ignoro si he sabido.  
El monte, la verdad, la carne, el odio,  
como un agua en un vaso, acepta el brillo,  
y allí se descomponen. ¡Debe el agua!  
Y duerma. Duerma y al despertar tu sueño sea."

Joven poeta segundo.

"El día amanece. ¡Cuánto anduve, y creí!  
Crear, vivir. El sol cruje hoy visible.  
Ah, mis sentidos. Corresponden ciertos  
con tu verdad, mundo becado y vívido.  
Sobre esta porción vivo. Aquí tentabo,  
esta porción del mundo me aposenta.  
Y yo la toco. Y su certeza avanza.  
En mi limitación me siento libre."

El joven poeta primero se sitúa en el saber que implica superación de los sentidos y desconectarse de lo vi-

viente. Todo el pasado y el 'mundo' físico acepta brillo (del mundo pensante) y allí se descompone, feneca. La imagen presenta el agua (materia) de un vaso (límites) atravesada por la luz (idea) que termina en muerte; se agota entonces la imagen del 'beber' pócima o veneno o fielero, y así, morir o dormir ¿despertando?: 'Y al despertar tu sueño era'. El poeta 'viviente' (al igual que otros dialogantes en la vertiente de la vida) está inmerso en el ciclo vital y así, en el transcurrir del día - noche - amanecer: 'El día amanece ... el sol cruja hoy visible'. En el diálogo anterior (después de la guerra) la muchacha dice al viejo: 'Son mis sentidos los que nacen. Toda la luz entre mis labios cruja', y 'Ella' (en 'los amantes jóvenes') dice: '... bajo mis plantas siento el amanecer. También, páginas atrás, la amante vieja dice: 'el alba está naciendo'. Los sentidos cobran fuerza y tocan cierta verdad de mundo, ahí, en esos límites de la 'realidad sensible' y del limitado sentir del poeta viviente. Sentir en libertad para el joven poeta segundo.

h. Joven poeta primero.

"¿Miro o lo oír? Si calló está visible."

Joven poeta segundo.

"La libertad se ha abierto para el mundo."

Tenemos cuatro elementos: mirar, saber, callar, ver.

'Mirar' había aparecido cerca de 'conocer'; 'callar' de 'saber' y 'ver' conexas a 'esber' y 'duda'. El poeta se plantea la cuestión: ¿conozco o sé? , y en el callar aparecerá el 'saber. En la intervención anterior, el poeta 'viviente' ha afirmado una libertad personal; ahora la amplía para el mundo. Es interesante notar que la libertad del mundo se presenta abierta en la libertad del hombre.

#### 3.4.10. Décimo diálogo: Misterio de la muerte del toro.<sup>201</sup>

a. El toro (entrando).

"Se abre la luz. ¿Ya es noche? Pero ciegan  
los orcos.

Con furor semejante todo es chorro en mi helfo.  
Qué confusión de colores. Pero a muerte finita.  
Qué desvelado mundo mis pupilas delata."

El torero

"Pasa el toro y cruza como un sutil ambusto.

La verdad es un cuerpo quebrando el aire fino.  
Brillan mis alambres con el sol ya rendido  
y más verdad proclaman cuando una capa  
ofrecen.

Es el engaño aleva como un ala extendiéndose.  
Tentando ahí un hocico con su vuelo instantáneo.  
Un aroma a clavos para la plaza inmensa."

En el diálogo 'la maja y la vieja', los toros se miraban desde la barrera; ahora bajamos a la arena. El toro a remate confiado en su sentir. El toro va a morir: '¿ya es noche?'. Hay olores y mundo desvelado en sus pupilas. Al entrar el capote se abre 'luz' y 'ciegan ojos'. En el tercer diálogo aparece lo 'luminico' como los adornos del traje del torero y el toro como cierto en su 'conocer': 'Este toro conoce aunque muera. El torero mentía con el 'engaño'; ahora es él quien llama al toro 'embuste', mientras se coloca en verdad: 'La verdad es un cuerpo quebrando el aire/ fino'; al ofrecer el 'engaño' traiciona cuando más verdad se da. Nos dice enseguida 'verdad' para quién: 'Un aroma a clavelos para la plaza inmensa'. La imagen 'clavelos' reúne varias connotaciones presencializadoras: rojo, sangre, capa, clavelos de adorno en las gradas, andalucismo, fiesta, alegría, aroma. El poeta menciona el 'engaño' y luego al 'público': el 'clavel' actúa de puente.

#### b. El toro.

"Soledad, no he entendido. ¿Son las ardidas arenas?

¿Qué conmoción invade mi presente amenaza?

Soy yo, soy yo, más bulto, más negro, más porfia,

mientras alzo el testuz hacia un cielo ofendido.

¿Pues qué? Mi cuerno inmenso rasga su seda  
 ilustre.  
 Siento el cielo en sus puntas y su azul en des-  
 gerra,  
 pabellón no estrellado, mas de luces heridas  
 que en mis astas levanto como un cuerpo en-  
 cendido."

El torero.

"La vida es un engaño que a cuerpo limpio  
 rato.  
 No es un baile la vida que diestramente burlo,  
 sino un mapa de arena donde mi pulso late,  
 un vuelo o mago envío, con los dos pies en  
 tierra.  
 Allí sus amarillos, el oro de este linazo  
 con bermellón cruzado color sangre de toro.  
 Y rubrica en la flámula su alvación vencida  
 maravillosamente como una gracia inútil.  
 Soy la luz, soy el orden de las alas abriéndose.  
 La victoria precisa sobre una ciencia insigne.  
 Y otra música escucho que nadie aquí ahora  
 oye.  
 mientras suena en el polo, en las liras o el  
 esto.  
 ¡Eh, tora...!

En el tercer diálogo, las luces reñan con el polvo como pesantéz de la tierra: la arena de la plaza que se arremolina o se empecina en oposición al avanzar del toro, terreno donde arremato, donde avanza y se frena. En misma pesantéz material en causa de soledad: es esa pesantéz que amenaza el presente continuo: vida y la 'nuda realidad', negra, potente, desafiante hiera el cielo. El cielo aparece como pabellón (bandera, capa) y las estrellas como luces hundidas. Un cielo no estrellado. Al elevarse la materia en forma aguda, de punta, se perfila en el cielo que toca. Alejandra continúa la imagen de las 'luces heridas' en el campo que abren los pitones y constelaciona con el sustrato presencializador: torero (traje de luces) levantado por los cuernos del toro: 'que en mis estas levanto como un cuerpo encendido. Podríamos atender también a la vertiente del mismo toro en su euforia vital: combustión, asqueo en su corporeidad.

El torero se refiere al aspecto vital (en la presencialización del toro) y cómo lo mira frente a frente (la vida): 'la vida es un engaño que a cuerpo limpio rato'. El torero siente la arena donde su pulso late, el latir vital de cada minuto en la tierra y con la tierra. Con los pies enclavados en la tierra, fijo, el torero (el hombre), ahí, remonta y asciende en despliegues: 'vuelo' y los contrastes: amarillo (sol, proteína, vida) y bermellón (rojo, sangre vertida, muerte) en el capote: caras de su moneda. El poeta continúa

la contrastación cromática (sustrato presencializador) y habla de 'flámula' (banderín, grímpola aérea, flama) y 'rubricar' (rubrum: rojo), a la vez, esta imagen presenta al toro entrando en el capote, tocando sus telas, rubricando (sig-nando) una salida que no llega, una salvación vencida. Y ahí el torero domina, pone orden, rescata una conformación de despegue y remonte, de superación de lo dado y así, del co-nocer: 'Soy la luz, soy el orden de las alas abriéndose'. 'La victoria precisa sobre una ciencia insigne'. Absorbido en su miseria y quehacer con el toro, en esa música de dominio de lo disperso, irrumpe otra música con una sola dimensión: la perspectiva en la canción popular (palo), en el canto (rumor viviente: lira), o en el 'toro cubierto': '¡Eh, toro...!'.  
 c. El toro.

"Cuán pesada la tarde. Nadie piensa  
 como esta arena o piedra para mis cascos  
 quietos.

Inmóvil un momento miro en redondo. Sueño  
 o pienso. Es la ciudad o un golpe de fortuna  
 hecho una plaza o cielo u otros brillos sin  
 rumbo.

¿Quién ruga? Es un sonido. Una sola garganta  
 feroz que muerta grita por sus cuerdas ten-  
 sadas.

¡Muerte! Y el rostro innúmero todo en rojo  
 relumbra.

Un momento mi cola mueve un viento de  
hierbas.

Al fondo las marietas, la voz, el olmo, el río.

Las nubes ligerísimas sobre la fronda virgen.

Sólo el viento en las hojas como un beso pul-  
sándolas,

mientras el toro negro recibe el col penúltimo.

Campo, campo ..."

**El público.**

"¿Quién grita? Hijo de tal, tu nombre.

Viva. Muera. Te juro. Maldito. Fuera. Arriba."

**El torero.**

"Mi cuerpo a solas conta entre un zumbir  
profundo.

No es la sombra rozándome, sino un volumen  
sólo:

masa toda agolpada, como un presente om-  
nímodo.

Júpiter. Más. Y un mundo se siente fiel a su  
órbita.

Pero cuán delicad, cuán calculada y justa;

el alamar rozándola casi tiembla y resbala.

Y en la mano percibo el orden de algún astro,

mientras mi pecho inmóvil su curva ahora  
dibuja."



El toro se detiene un momento; la imagen 'tarde' presenta la hora y presencializa el momento hacia el morir. La arena o piedra está ahí en su llamado y el contorno se confunde en su sentir: 'brillos sin rumbo'. El público grita muerte. La imagen de Aleixandre es bella en su presencialización: 'rostro innúmero todo en rojo/ relumbra', imagen que expresa, a la voz, la multitud (masa) que airada y sulfurada pide muerte y la no 'numeralidad' (descenso de mundo vítreo) y plano viviente del rojo relumbrante (sangre encarcelada), color intenso, incisivo, vital. Y aún más: el rostro multiplicado o indefinido del torero relumbrante repetidamente en el rojo del engaño que tantas veces se ha embastido fiel. Si la muerte se acerca, la vida está presente, y Aleixandre, en un segundo tiempo de la intervención del toro, engarza una serie de imágenes de variedad y vida; el agolparse de pasados sentires, que el toro recoge bajo la luz de ese sol postrero en la tarde de fiesta de la muerte: nubes, frondas, mar, olmo, río, hojas, beso, hierbas.

En el graderío, el público se agita en encontradas exclamaciones sobre lo que sucede en el ruedo.

Otra vez, la figura esbelta del torero en mitad de la suerte, entre el devenir del toro y el coro de la audiencia. La materia ahí, en presente continuo con todo el transcurrir de la física (Júpiter), y las alturas reinantes, y el mundo en sus procesos siguiendo sus reglas. Una naturaleza

exacta, y ahí el hombre 'arreglándose las', toreando en el lí-  
mite preciso que roza alambreros: 'pero cuán delicada, cuán cal-  
culada y justa/ el alamar rozándola casi tiembla y resbala.'

d. El toro.

"¿Qué ves? No es la sombra . Mi pupila en-  
rojece.

Persigo un sueño o invento lo que está o he  
pensado.

De repente lo ansío, pero el aire mis astros...  
Soledad. Un deseo que es un cuerpo plantándose.  
Cuán hermosa es la vida, su materia tan bella,  
corporal, revelada bajo un sol y retándose.  
Invitando. Y se ofrece, como amor, pronuncián-  
dome.

Porque exista y me hace. Porque está yo me  
existo.

Cuán completa mi fuerza, mi medida. Ah qué  
justo  
es vivir, desear. Sólo así en inminencia."

El público.

"Fuera, fuera. Cobardo. (Vidrios, vicos, des-  
tallos).

Fuera, encaca. Las nebras...Y tu madre. Pa-  
tadle."

El torero.

"Siento brisa en los dientes, cual cuchilla  
en silencio.

No me engaña . Astifino, casi un soplo me  
hiela.

Pero yo desharato con mi aliento los humos  
o la bruma y relucen otras luces más ciertas."

El ojo del toro enrojece como antes enrojeció la mirada del viejo en la guerra. Aquí también se da el despegue de la vida como lucha y se engaña. El engaño pueda ser algo que ahí está o algo 'pensado': 'Peregrino un sueño o invento lo que está o he / pasado'. En el límite, aparece otra vez la soledad, soledad que no se daría en un 'tener en presente' un cuerpo, la materia, el sol. En páginas anteriores ya habíamos señalado que la mera existencia de algo implica ya relación, y así, el toro se siente en una totalidad y allí convulsa su existencia.

Nuevo coro del público , que pide espectáculo y clama por enfrentamiento.

El toro, que es vida, por eso mismo es caducidad, y así: muerte. De ahí que, muchas veces, la lidia se presente como un vencer la muerte. Habría que recordar aquí toda la potencia de la imagen 'toro' en el mundo mediterráneo que repea: desde las acrobacias de Cnosos, los sacrificios he-

brees, griegos y romanos; su importancia en la alimentación prístina y su misterio en las cuevas; el toro como fuente de vida y aquí su sacrificio o donación para persistir en la vida en protección delfica. En la imagen que apunta al torero, el diente es lo rehulado a la vida: mineral; y la brisa puede ser 'viviente', el movimiento; y el frío 'muerto'. Esta vertiente se potencia con el 'soplo' que 'hiela' y la 'bruma'. El torero sortea la muerte y con su aliento desbarata 'humos' (resultado de incandescencia) o bruma. Esta destreza anuncia luces más ciertas.

e. El toro.

"Derribados los muros, es el campo, es la  
vaga.

Son los vientos más libres en los claros  
collares.

Pues que mugen o cantan. ¿Quién responde?

¿Quién grita?

Esa forma es su sombra. Tan gentil, ay. La  
embisto.

Y la arrojo a los aires. Pero es aire y más aire.

Soledad, tú me matas con tu estrépito in-  
mundo.

Una nube me engaña, colorada ofreciéndose.

Y si corro es la vida que se evade, y aún sueño.

Todo es soñar: mis ojos, mi tactuz. Nada  
tiento.

Solo un brillo, y me ciega. Soledad, a tí siento."

El público.

"Bravo. Fuera. Los ojos. Que lo cuelquen.

A muerte."

El torero.

"¡Qué tentación! ¡Vivir! La muleta no es  
sueño.

Mas, real, adormece porque canta o suspira.

Es un deseo solo, casi es amor o un nombre.

Qué lentamente ella pronuncia cual un labio

la palabra invisible como un beso nocturno.

No hay estrellas, no hubiera, pero brilla una

luna

y ese caliente roce como un beso densísimo

se enciende: y es amor, y enardecido canta.

La muleta es la sangre del amor derraman-

dose.

Son sus pueros más hondos los que laten co-

cretos

Y ese bulto obedece por amor, va seguro,

va sorbido, destruido, que, es decir, va a aca-

berse.

La destrucción o amor en las negras arenas,

donde el cuerpo clavado por un dardo amoroso

rinde que calofrío y se derrama y funde

como un fuego en las sombras , donde nada es  
visible.

Soledad. Nadie ha visto . La plaza, ciega.

Solos.

Este rueda girando tiene un centro en sí  
mismo.

En el amor deshecho, pues de amor ha nacido.

Ha matado. Ha vivido. De amor. Queda el  
viento."

En esta última intervención, el toro habla de 'muros  
derribados'. En el diálogo de los 'amantes jóvenes' veíamos  
esas murallas que guardaban a la amada, fuera de las cuales  
se encontraba el amante, murallas que delimitaban las cosas,  
era a la vez un muro que guardaba: 'aunque el muro lo celo'.  
Aquí el toro está, efectivamente, cercado en la plaza; rota  
la contención del engaño o las tablas , el campo, que era pa-  
sado en su sentir continuada, se amplía nuevamente: vida,  
vientos libres en 'claros collares'. La misma incitación sen-  
sible está concentradamente presente: mulata , que es 'ni-  
ra' al ser tocada y arrojada; atrás del engaño no hay tentar  
seguro, no hay apoyo: soledad de nuevo. Aleixandre lo hace más  
explícito conservando la imagen del pasar del toro: 'y al co-  
rrer es la vida que se evade'. A la postre: no hay sentir;  
brillos, pero ceguera; y cercanía sólo de soledad sentida:  
'Soledad a tí siento'.

En este momento, el público, ya desatado, incide en muerte.

El diálogo se cierra con la voz del torero, que borda sobre la mulata un canto al sentir, al amor, a la vida; ve con ternura al quehacer del toro, que fiel sigue al engaño: 'ese bulto obedece por amor', por ser más amor que absorbe y destruye en tierra, en tierra sajina: 'amor en las negras arenas', donde se atanca ese impulso o incandescente se consume y apaga: soledad nuevamente. Todo lo que gira alrededor está referido al yo y éste no pueda escapar de sí mismo: soledad. Vemos aquí al torero quieto en mitad de la plaza; y los gritos del público: compañía no, silencio, soledad. Fatalidad de la vida-muerte, de la soledad-amor (amor deshecho): 'En el amor deshecho, pues de amor ha nacido'. Queda sólo el viento que pasa.

3.4.11. Diálogo décimo primero : Aquel camino de Swan. <sup>202</sup>

a. Swan.

"No es camino: llegada. Pues quien duda es quien llega.

Soy yo, con mi monóculo, que otras luces no-  
cucho.

No de estrellas, que nunca sorprendí sus ful-  
gores."

Marcel.

"Tú fuiste una quimera en quien yo deo-  
censaba.

Una sombra, o tan sólo te miré en el espejo,  
mientras sentí mirándote  
que un fantasma no muere  
mientras ama ¿viviste? "

El aristócrata Swan admirado por Marcel en sus años jóvenes, como a un elegante caballero amante del arte y lo exquisito, enamorado de una coquette. Aleixandre retoma el hilo del título del diálogo en la primera línea: 'No es camino: llegada'. Toda la azarosa vida de Swan tiene un final, sus esfuerzos, desencantos, tormentos, arrebatos, han de conducirle a algo, y también muere. Así, en la duda, en la incertidumbre del alma, se llega a un punto. Desde la distancia de su compostura, Swan repasa su vida y los acontecimientos que la han rodeado; y en momentos postreros habla de 'luces' mas no de 'estrellas': 'nunca sorprendí sus fulgores'. Qué-queda en el sentir, que no dió claridad ni apoyo. Contemplamos la figura del noble y la asociamos, en muchos aspectos, con el 'dandy' del sexto diálogo.

Marcel creyó en Swan, primero desde la perspectiva de su familia y después, desde el aura que lo rodeaba, reconociéndolo amante verdadero y así justificado: 'un fantasma



no muero mientras ama'. Pero, ¿cuál fue el resultado? ¿viviste? ¿te eternizaste? ¿cuál fue el final de tu pasión por el estante?.

b. Swan.

"Una ropa es quien ama. No quien sueña en lo oscuro.

No soy yo, ni es mi nombre. Es la mirada sólo que sabe lo que olvida, o recuerda si muere.

Yo soy quien fui, si es serlo; pero a conciencia, y solo."

Marcel.

"Cuando sobre la alfombra de una dama cruzabas

la multitud muy lejos dormía como un mundo, pero mi mano puso sobre un hombre tan sólo un diamante, una perla, mientras tú sonreías.

¿Sabio de qué? ¿Del mundo? De su máscara impune."

En la búsqueda del tiempo perdido, del tiempo ido, vivido, descansa el hombre. Otra vez aparece la 'conciencia histórica': 'Yo soy quien fui'. El 'sentir' al amor vano es sólo algo exterior. Alexandre presenta la imagen de la ropa que es a su vez el vestir de Swan. Esta 'exterioridad' que a-

ma no se corresponde con el deseo o anhelo profundo: 'No quien suena en /lo oscuro'. Se trataría, en última instancia, del meollo profundo de la persona; pero éste queda intocable: hay sólo un espejismo. El quehacer de esta capa superpuesta está en el dominio del 'mirar' (temporalidad presente) 'que sabe lo que olvida', o si se muere, se concentra en un momento presente.

Marcel continúa una versión a distancia del transcurrir de Swan, y en esta distancia juzga. Distancia para analizar los resortes de la vida de Swan, las reacciones de quienes le rodeaban; y distancia en el tiempo. Se recorre el camino con el ojo doble del Marcel protagonista y del Marcel Proust, autor y actor viviendo en lo revivido. A estos planos hay que añadir el de Aleixandre, que se intenta colocar en la mirada del uno y del otro, poetizando donde temas capitales: amor, saber, vida, muerte, los dones. Marcel siente profunda simpatía por el hombre persistente en su afán no comprendido y donde se está jugando a sí mismo; no sabemos si habla del Marcel autor o del Marcel actor; ¿el mismo?, sí, pero revestido de modalidad distinta, en ambos casos, salvador de Swan en su luz, en su sino, en su desespera de carrera de espaldas a las máscaras, y tal vez así un cierto saber. Se acoma aquí ya, una constante Aleixandrina, que aparece en varias partes de su obra (recordar su poema 'El v vale'): la no aceptación de lo postizo, de lo no natural, la renuncia a la futilidad de un mundo que ha perdido el contac-

to con las cosas y se mueve inútilmente, vacíamente, en la artificialidad, que hueco suena al decir del poeta; quien sólo habla de esto para denunciarlo. Pero hay más: bajo ese barniz de comportamiento interesa al poeta el drama del hombre, su desamparo, su precipitarse al vacío. Así, la 'máscara impune' es pretexto por no verse de frente. Es interesante notar esta doble línea del actuar que presenta Swan, no porque fuese falso, sino por intento de ser auténtico; y en la verdad: la tristeza.

c. Swan.

"Como un fraile yo pasé, sin mi máscara,  
solo,  
ante el grandioso espejo en que viví, y lo  
quise.  
Pues si amé fue por eso: porque no amé y lo  
supo.  
Vivir sólo una excusa. Pero sufrí, y me valga.  
Valor. Mientras sufrimos por lo que no que-  
remos  
a quien no queremos, y la rosa es estéril.  
Y si se aspira un alma no hay olor. Un per-  
fume.  
En el pomo reluce, pero siempre vacío. "

Marcel.

"Mi soledad no fuera la tuya. Todo brillo  
se queda en superficie, y yo lucho en lo oscuro  
hacia nunca, hacia siempre. Fui oscuridad pro-  
funda

que yo odie conociéndola y habitando mi nom-  
bre.

Mi nombre, ¿quién lo supo? Nombre, quejas,  
palabras,

o más, ese reflejo de un ojo que no existe  
porque nadie lo mira, pero a todos conoce.  
Ese fru-fru ligero de la ropa en los valses,  
los brazos numerosos, pero el mismo entre  
sombras,

las cabelleras rubias, las morenas, las grises,  
las conchas, como el raso, como el viento en  
los tulles,

todo cruzo, efímero, mientras todos hablaban.

Soledad, nunca supe sino tu nombre im-  
provisado, ni conocí otros besos que los que al ella  
suenan,

los que en su fondo quedan resonando por  
siempre,

mientras tú con tu mano nuevas sombras di-  
bujas."

La doble vertiente a que antes nos referíamos, se con-  
tinúa con edición de imágenes: frac, máscara, espejo (conste-

lacionar: 'Inquisidor') y toca hondo en la angustia interior: '...si amó fue por eso: porque no amó'. El distanciamiento, la pasión, la insatisfacción interior; y así la vida como un transcurrir sin sentido profundo, sin verdadera vida, hace ver la vida misma como excusa de realidad más honda: 'Vivir: sólo una excusa'. La vida tendría justificación o validez en el sentir-dolor: 'Pero sufrí, y me valga'. El sinsentido se intensifica si aquello por lo que se pena es también espejismo y sólo un pretexto para mantenernos ahí: 'Mientras sufrimos por lo que no queremos'. Swan presenta la vertiente de cierto tipo de 'amores' (que amores hay muchos) de búsqueda del yo (mas que amor), que si son correspondidos terminan; y si no persisten: 'Y si se aspira un alma no hay olor'. Las comparaciones, a nivel sensible, son exactas en su medición y agotamiento (tener).

Marcel encarta también el hilo de la soledad, una soledad consustancial y no querida, no en reposo o equilibrio, siempre punzante: '... oscuridad profunda/ que yo odié conociéndola y habitando mi nombre'. Aparece otra vez el nombre como la realidad que engloba a la persona: nombre o miseria, estar en sí mismo del que se caldría sólo al escuchar el nombre propio dicho por otros: 'Mi nombre, ¿quién lo supo?', y aún más: la referencia a quien sabría nuestro nombre: pero no lo sabemos, aunque barruntamos estar bajo su mirada: 'Reflejo de un ojo que no existe/ porque nadie lo mira, pero a todos conoces'. Frente a esta profunda problemática de identidad y convic-

lidad personal, el poeta contrasta el 'fru-fru', el 'vale' el 'tut', el parietas. La soledad sacaba incluso los besos: 'Soledad, nunca supe sino tu nombre impuro/ ni conocí otros besos que en los que ella suenan'. La soledad pasa y desavenace, dibuja sombras.

d. Swan.

"Conozco mi perfil. Pero no: desconfío.

Si un Botticelli admiro, sé que puros colores  
se queman, mas engañan. Si una sonata ocu-  
cucho

sé que hiere en los centros, pero nunca en su  
música.

Es un puñal o un 'tema' lo que incide en el  
pecho.

Un 'tema': eso es la vida, con su impura pa,  
labra."

Meroni.

"A ti te dije un día: 'Conoce', y fue mi  
imagen

diferente y la misma la que en ti resplandeció.  
Lo que no fui tú fuiste, pero también lo ha  
sido.

Por ti amé y en ti quise, mientras mentía a  
solas.

Yo fui lo que ellos erant: soledad implacable.  
 Mundo que descendía como el más ahondado.  
 Cual si el rubí no fuese sangre no corrompida  
 y la turquesa un cielo que otros ojos imitan.  
 Pero todo es más pobre mientras más oro, y  
 sufre.

Que collar que admiro me estrangula en él  
 sueño.

La diadema es espinas, y la sonrisa es sangre.  
 Y mientras me despido, yo recojo las sombras  
 en que todos consisten, aunque ignoren y  
 yacen. "

Ouan, el esteta, el captador de belleza, el gozador sensible, que se aferra al sentir: allí su identidad; 'Pero no: desconfío'. Alexandre se refiere a la música y a la pintura en su nivel sensible de colores y sonidos: en la línea del sentir, aparece la combustión y el terminar; también el horir profundo: 'Nunca es su música'. Algo más; 'un tema, lo que incide en el pecho'. 'Un tema: eso es la vida, con su impura palabra'. ¡Cómo resuenan estas palabras! El tema en la música, no es el sonido, pero está en él, y el tema es la vida, es lo que abre o cierra posibilidades de ser y libertad, y ahí vibramos; porque la vida misma, personal, se compromete en el 'tema' (impura palabra).

El mandato de Marcel 'conoce', se sitúa, por lo tanto,

, en este apurar el sentir: 'Apurar el sentir', que es biografía del autor en el escrito - novela: 'Yo fui lo que ellos eran: soledad implacable'. Se alarga la intervención en una enumeración paradójica, que contrasta el abundar en belleza - sentir (rubí, oro, turquesa, collar, diadema, sonrisas) con el hundirse en salvamento de miseria (sangre, imita, pobre, estrangula, sufre, espumas). En el quehacer del escritor y del protagonista, van aparejados esos intentos varios de vivir sin vivir: esto sucede simultáneamente al 'despedirse' del artista (Proust terminando su obra y muriendo): 'Y mientras me despido, yo recojo las sombras en que todos consisten, aunque ignoren y yacen' (Están muertos, aunque no lo sepan).

e. Sean.

"Lo supe. ¿Yo viví? Yo recorrí la escala  
de ese conocimiento. Pero pensé qué inútil  
era saberlo, y nunca. Pero yo no mentía.  
Un frío pasó solo, con un brillo en el pecho.  
¿Y detrás? Sí, por dentro, otros brillos ex-  
tintos.  
La muerte toma a veces un bello rostro frívolo  
que nos habla y no oímos: su abanico se es-  
cucha.  
Una dama, y valsamos, y giramos: dormimos,  
bajo luces mortales."



Marcel.

"Ahora callas , lo sé. Todo es silencio, y  
basta.

En mi cuarto yo muero, con vosotros mirán-  
dome,

mientras trazo los últimos resplandores de un  
orbe.

Fugitivo, instantáneo, pero no más deseo.

Fui y he sido. Escuchadme.

Pero no:

soy mis sombras."

Swan responde en el diálogo y dice no ignorar, haber conocido la paradoja de una vida sin serlo, en constante lucha por convalidarla: 'un frac paseo solo, con un brillo en el pecho./ ¿y detrás? Sí, por dentro, unos brillos extintos'. La muerte es personificada en consonancia con el 'dulce no ser': no tiene guadaña, sino abanico, y al bailar el vals (danza de la muerte) ...'dormimos bajo luces mortales'.

Ahí, al final, el creador de un mundo de dimensiones semejantes a aquella otra 'comedia humana', en su lecho, en su habitación muere. Ahí están los testigos de su intento: testigos fugitivos, que en Swan ahora callan ante otra muerte: 'Fui y he sido'. Sin embargo, tal vez haya una permanencia: Marcel no se resigna a acabar del todo y corrige: 'Pero no,

soy mis sombras'.

3.4.12. Diálogo décimo segundo: La sombra. 203

a. El niño.

"Todo viene despacio como la misma vida.

Mucho antes de nacer yo era conciencia en  
alguien.

Era la vida toda, sin su límite pobre.

Cual la rosa en el tallo que una diosa imagina.

¿Nací? Adivine al mundo, pero a solas en-  
tonces.

Como sombra que ataca

en la noche. Un silencio. Pero ahora era un  
llanto.

Crecí... No es la estrella quien ama, sino sus  
rayos muertos.

Así llegué de lejos, como de un astro extinto.

Y ahora aquí luzco o vivo, pero sólo a los  
ojos."

El padre.

"Sombra yo en los cristales. Yo me pregun-  
to y calló.

¿Callé siempre? ¿Qué es vida? Quien lo da es  
quien la ignora.

Sombra o silencio quieto que no transcurre,  
y muere."

El diálogo pregunta por el origen del hombre y el padre en imagen, es a la vez, el terrenal y el 'eterno'.

En las primeras líneas, el niño habla de ser 'una conciencia en alguien', que se daría antes de haber nacido. Recordamos las imágenes que Platón presenta en su diálogo 'Parménidas'. Hay una referencia a 'vida eterna' en aquel plano no limitado por la materia, y ahí, el ser imaginación de una 'diosa' o conciencia 'de alguien' existía ya un tipo de comunión, una manera de estar en alguien. En esta perspectiva, el nacer se presenta como un abandono, como el salir del cobijo de esa conciencia; y así, como desligue de la comunión: soledad. Se encabalgan imágenes negativas: sombra, noche, silencio y hay una convergencia con el hecho de nacer: el llanto, que a su vez, es imagen. En el plano 'de hecho' hay que considerar también la referencia al nacer como 'riesgo' en el abandono del seno materno: 'Pero ahora era un llanto'.

El desarrollo evolutivo continúa: 'crocí ...' y en la imagen se vuelve a aquel alguien anterior donde se estaba. La imagen es cósmica: una estrella, que en el nacer sólo presenta 'rayos muertos' y el estar en este mundo como efecto de un 'astro extinto'. El actuar vivir tiene una luz (rayo muerto)

que se presenta sólo al nivel del sentir: a la percepción del ojo.

El padre también es sombra como arrojado también en el mundo. El misterio de la vida tampoco aparece claro para él; tiene una función eficiente, la da, procrea en alguna medida, pero la realidad de la vida se le escapa. Vuelven las imágenes negativas: sombra, silencio, que se explicitan en su médula: el transcurrir de la temporalidad: la muerte, la quietud del silencio vida-muerte, que alude al no esencial dinamismo expansivo, que haría extender y superar la temporalidad. Es decir, podemos hablar de una caducidad como un puro presente que no se más, o de una temporalidad ampliada que no se da. Son dos caras de la misma moneda. El cristal aparece como barrera de distanciamiento de las cosas en una no autenticidad refleja o vítrea, 'realidad' que en diálogos anteriores aparece ligada a 'monóculo', 'espejo', 'geometría', 'pecera'.

b. El niño.

"Soy pequeño, pues duro. Por esta estancia  
grave  
paseo. Quizá miro tras los cristales algo...  
¿Qué siento? Una espada o un sueño. Pero  
miro otras sombras.  
Otra sombra. Alguien me hizo y no existe, de  
alguien nací, y he muerto.

Un rayo fue a instalarme. Pero el rayo o el instante no era yo,  
 ni creóme. Pero te llamo, oh sombra.  
 Por ti surgi. Lo sé. Sin tu silencio mudo que  
 cruzó, yo no fuese.  
 Pero afirmar a tu sombra es mi vida, y no  
 existas.  
 Pues quien nace está solo, y quien mintió dio  
 vida."

El padre.

"Algo siento, lo sé, pero no vida.  
 Engendré en un vaivén  
 del vivir, pero yo no hice nada.  
 Hoy  
 ejercicio un vacío."

Se unen pequeñez y duración, precisamente por la posibilidad de un presente continuo en transcurrir (crocet) hasta cierto límite. Este transcurrir de la temporalidad personal, se da en una 'estancia grave': el mundo, mundo donde se dan 'cosas', cosas en las que se percibe algo (¿reflejo?), mas no totalmente. Percibir está a nivel de conocer: 'miro'. La mirada se extiende a los otros, a los demás, que antes parecían como sombras (los padres). Recordemos aquí al Inquisidor y a su 'sombra en la sombra'; la imagen apunta tam

bién al otro 'alguien' : 'otra sombra. Alguien me hizo y no existe, de alguien nací y he muerto'. La relación vida-muerte en el desplazamiento de un continuo de pie, como en muchos otros casos de lenguaje hablante, a su unión: 'nací y he muerto'. El matiz angustioso se presenta en la única alternativa de aferrarse a una sombra y perder pie en el asirant: 'Pero a síme a tu sombra es mi vida y no existes'. No hubo siempre sombra, el nacer fue un rayo instantáneo, pero nada más: 'relámpago' que desaparece después, aunque se siga siendo: el desamparo. Dar vida sería un engaño; no se sigue sustentando, no hay una continuada convalidación, por el hecho mismo de que, en esa vida, la soledad está continuamente presente: 'Pues quien nace está solo, y quien mintió dió vida'.

El padre reconoce también un destello, un momento; pero enclavado en el vacío, a su cooperación en el nuevo nacer resta ser: 'no hice nada'. La vida sí, como movimiento, como expansión, como reproducción; mas todo esto: en sustrato de sombra. La imagen 'acaricio un vacío' alude tanto al niño, como a la propia vida, y a estar y participar en su despliegue.

c. El niño.

"Y yo anhelo una sombra, tener lo que no  
tuve nunca.

La conciencia creadora de la que yo naciera;  
pero no fue mi origen. Porque el azar me impuso.

Padre, si tú no me pensaste ¿por qué ardió  
la quimera?

Un humo soy de un sueño que él no tuvo . Y  
aliento.

Pero tiento y no toco tu vida. Ah mentido  
Padre que no quisiste pero aquí me arras-  
traste.

Impuro, pues mi origen no fue el sueño de un  
hombre.

Se nace de una madre que jamás nos des-  
prende.

Cual bóveda nocturna , sus estrellas, eternas,  
y ella nos cubre y somos, el ser ella es ser,  
siendo,

pero no siendo. Oh padre, si exististe, mentías.

Pues mentir es gozar sin conciencia de nadie.

A mí me odiaste entonces, sin saberlo, y de un  
odio

nací. Pues no te tengo y muero.

Nací para quererte. Para perpetuo estarte  
y que tú me estuvieras, padre por siempre, y  
fuéramos.

¿Qué es el placer? "

El padre.

"Lo sé: no soy. Ni he sido. Fui una luz, si

así digo,  
 Pero no fui una luz, sino el pebilo ahogado.  
 ¿Qué es el placer? Ajeno a la creación nos  
 tumba,  
 nos tiene o nos escupe, y una risa se escucha.  
 Un instante, en vergüenza, me miré en unos  
 ojos  
 y vi el vacío.  
 Cerré los míos, y mi cuerpo tembló. Yo esta-  
 ba solo.  
 El placer es la soledad y nada crea sino el sue-  
 ño de quien en él se extingue.  
 Y muerte nace."

En esta tercera intervención del niño, primero se dirige a la búsqueda de su fundamento, de aquéllo que convendría su ser. Viene después una larga interpelección al padre, en la que se abre un paréntesis de la figura materna, y se termina con una pregunta ligada a lo vital: '¿qué es el placer?'. Pero vayamos por partes.

El ser tan sin fundamento continuamente se vuelve al intento de prenderse a lo que sería su último estrato: 'la conciencia creadora'. Tampoco se comprende dónde podría estar éste, si el nacer parece matizado por lo fortuito: algo que pudo haber no sido, o haber sido de manera muy diversa y así, no ligado a ningún ordenamiento: 'Porque el azar me impu



so'. En este juego cambiante y fortuito donde una intención cabal no se diera (porque no hay un sustenter continuo en congruencia) el hecho del nacer se presenta como poco comprensible. Alexandre une el combustir de la vida, el momento de unión corporal, el rayo instantáneo, el sueño o la realidad 'irreal' no avalada en futuro, en una bella imagen que interroga: '¿por qué ardió la quimera?'. Tangamos presente siempre, que aquí las imágenes, en la vertiente al origen, pueden estar abiertas y presenciar también instancias creadoras 'superiores'. En continuidad con la combustión-ar-der la imagen se extiende en 'humo' insistiendo en la 'vacuidad' de un sueño 'que el no tuvo'. Sin embargo, a pesar de estas contradicciones internas, de no encontrarse el apoyo firme, el hecho es que existo, que estoy aquí, que 'aliento'. Alexandre escoge con frecuencia esta última palabra en relación a la vida, porque como imagen presencializa también el respirar y el calor del aire; la emanación de un ser vivo. Este 'alentar' se emparenta a otro aspecto sentiente: el tentar, el tocar. Vamos cómo, en breves líneas, pasamos, en movimiento, pendular acompasado de vida-muerte, al 'no toco tu vida': otra vez la sombra, pero en el sentir. En esta sombra, la acción creadora o procreadora, no se contempla el espectro completo del ser de las cosas, aparece desligada de la verdad: 'mentido'; y el adjetivo 'impuro' juega su juego en el sistema de ambos: padre y niño.

El paréntesis referente a la madre, une la imagen primigenia de un cielo-bóveda que resguarda con puntos luminosos, fijos: una cueva donde la continuidad de cobijo aparece en imagen como el nunca romper del cordón umbilical. Si esa realidad original es; seríamos ligados a ella '... y somos si ser ella es ser, siendo'; sin embargo, sin ser propiamente el individuo en sí, y con el constante sustituto de la sombra: 'pero no siendo'. El no ser, que presente en el crear no debió permitirlo, causó un mal sin saberse: 'me odiaste entonces, sin saberlo', dice el niño al hablar de su padre. Todavía se extrema más la contradicción: 'de un edipocái' que en anverso sería: un amor no cabal en 'perpetuo estarse'. La justificación estaría, si la hay, en el goce sensible; pero... ¿qué es el placer?

El padre, en su intervención, deslinda placer de creación y lo carga de carácter peyorativo: 'nos escupe'; llega a producir vergüenza cuando desligado de encuentro íntimo: 'en vergüenza, me miré en unos ojos/ y ví el vacío'. Viene después un acercamiento más explícito: 'El placer es la soledad' y es instante donde la persona se extingue; más aún: en el placer: '... muerta nace'. Desligado al goce del fundamento de ser, que podría darse en ascensión a niveles superiores (esquema ontoentropológico), naufraga y muere. El 'sentir' sin su carácter anagógico, está en el nivel del morir.

d. El niño.

"Padre que no exististe, para vivir quisiera  
 que padre fuera el hombre que con verdad ha-  
 blase,  
 que con verdad crease.  
 Conciencia mía, padre,  
 de ti conciencia he sido pero solo en mis  
 sueños.  
 Madre, tierra común en que sólo he nacido,  
 A ti vuelvo, y a solas, y me entierro en tu seno."

La intervención del niño cierra el diálogo. Su voz pide verdad para convalidar su ser, para 'dar razón' de sí mismo. La verdad en creación, en palabra que da verdadera vida, vida que supera temporalidad: ahí se dirige el deseo del viviente. Aparece también la madre en imagen de tierra: principio y fin. Retorno al amparo primigenio, estático y cómodo, que la imagen del polvo y el enterrarse presenta al final del diálogo: 'me entierro en tu seno'.

3.4.13. Diálogo décimo tercero: Yolas el navegante y Pedro el peregrino.<sup>204</sup>

a. Yolas el navegante.

"Yo voy ligero como espuma, y canto para  
 siempre en la aurora.  
 Nací como la mar, de la noche profunda.  
 Y respiro como la mar, y ruego y sigo y vuelvo."

Soy el norte y el sur. Las estrellas cintilan.

Cruz del sur. Carre. Venus. Casiopea... Ru-

tilan

las estrellas en mi frente e mi frente son ellas.

Soy joven

como la luz. Sin tiempo. Mientras rundo en

las aguas."

Pedro el peregrino.

"¡La tierra! Peregrino desde un oriente,

busco

esa sombra profunda que es el estar sin tér-  
mine.

Creo. Pero más en ti, tierra. En ti, tierra pre-

ciosa, más que sagrada, numen

que no transcurre nunca, ni se mueve en los  
cielos.

Tierra de Dios. O un Dios que hecho tierra

reposa

como la piedra. Piedra es mi nombre, hu-

milde,

pero la piedra reina.

Voy caminando solo rumbo a la sombra siempre

donde Dios reine. Mas su casa es la piedra.

A ti, muro precioso busco, piedra final que

beo,

lamentación no muro, mas resplandor  
sin luces. Porque en sombra tú reinas."

Este diálogo contrasta dos perspectivas en imágenes originarias: mar y tierra. Los mismos nombres de los diálogos aluden a estos sustratos: Yolas (ondas escuiferas) y Pedro (piedra).

En diálogos pasados hemos hablado de la imagen del mar en su vertiente de movilidad: vida y en su vertiente de inmovilidad - depósito: lugar de término y reposo. Aleixandre, en su personaje Yolas, nos presenta una amplia variedad de elementos de la imagen agua: Yolas ve como 'espuma' y 'canta en la aurora'. Hemos visto, en otros personajes de otros diálogos, que el canto y el amanecer están asumidos a expresión de lo viviente: el nacimiento del mar y del hombre en Yolas (constelacionar con el diálogo anterior) viene de la 'noche profunda'. Aparece también el cintilar de las estroilas en destellos astrales, que repetidamente aparecen en otros diálogos; particularmente en el diálogo 'la sombra'.

Si Yolas navega en el mar; Pedro recorre la tierra palmo a palmo. También ha nacido y viene de oriente. Busca la 'sombra profunda' donde la temporalidad está ya superada y ahí el internarse en la materia. Espere hallar la piedra firme. Cuando el hombre se siente afianzado y 'algo' le da seguridad en su naufragio (según un esquema vitalista), finalmen-

te daifica esa 'algo': 'sombra donde Dios reina'. En otros diálogos (Inquisidor, Dandy, Mago, Padre) Dios se presentó en sombra; aquí la sombra se constelaciona con la tierra: 'Tierra de Dios... Dios que hecho tierra reposa'. El hombre ahí, ante la piedra, en su estable presencia; no podemos olvidar otras manifestaciones de esta ligazón de imagen piedra-divinidad: piedra-templo, la Mesa, el 'tú eres piedra', el muro de las lamentaciones de Jerusalén: 'piedra final que beso, lamentación no muro'. Reinado en sombra que es 'resplandor sin luces'.

Notamos ya, desde esta primera intervención, un primer deslinde: Vela: agua, presencialización de lo viviente mudable con sustrato profundo de ser y Pedro: tierra, presencialización de la búsqueda de Dios en lo oscuro: destino, meta del caminar.

b. Vela: el navegante.

"Claridad, claridad. Soy joven, mas nací siglos hace;  
pero no nací nunca. Como la mar, yo quieto.  
El agua es lo mudable que nunca cambia y  
su masa es el cielo a que miro con sus  
hondas estrellas.  
Yo vi caer a los amantes, uno en brazos del  
otro, como el agua en la tierra.  
Y yacieron. Qué río sin rumor más que a besos,  
más que a espuma, fluyendo.

La tarde era una lluvia de la vida y el agua  
era el amor, sin bordes, como un río en los  
llanos.

Esparcido, y silencio y más tarde la estrella.

Soledad, compañía suprema de los dos sin  
fronteras.

Sólo en sus cuerpos bellos las estrellas co-  
piadas."

Padro el peregrino.

"Yo sigo, sigo y mido con mis pies sólo pie-  
dra. Yo he de adorar la piedra como fi-  
nal destino.

No una imagen: la piedra. No una forma: su  
esencia.

Y aquí, abrio de piedra, voy caminando ciego,  
busco a Dios en la piedra, donde sólo él ha-  
bita.

Porque sólo ella es, y mis labios la encuentran."

Yolas dice haber nacido siglos antes, ser joven y no  
haber nacido: 'como la mar'. Todo lo viviente es presenciali-  
za en mar como materia-agua: sustrato final no nacido, pero  
que posibilita el nacer de la vida en determinado momento o en  
temporalidad cercana. Así, el agua es lo mudable que nunca  
cambia, o, en imagen stérea: 'cielo con hondas estrellas' El

cielo sería esa bóveda fija en que rutilan (palpitan) luces. El vivir como un continuo en apariciones varias. Los sustratos agua-tierra no habría que entenderlos de una manera física a modo de explicaciones presocráticas; estamos en el lenguaje hablante: en imagen que atañe al ser del hombre. Tampoco se trataría de 'panteísmo', pues el lenguaje poético no establece coeficiendo supuesto compartir sustancial; es, más bien: presencializador en sentir inteligente.

En su vertiente de transcurrir vital, la imagen del agua presenta distintos momentos. Al alumbrar el amor - conocer - sentir aparece como ola que cae en la playa, o agua que se vierte en la tierra: 'Yo vi caer a los amantes, uno en brazos del otro, como el agua en la tierra'. Notemos que aquí aparece la otra constelación: tierra, y, precisamente, como el final del agua: el vivir deviene en morir y ahí la búsqueda de lo estable-verdadero-deífico. Búsqueda que persigue Pedro el peregrino, a quien imaginamos como un romero hacia Santiago: otra vez aquí el juego de estas imágenes primigenias: agua-tierra; porque el peregrino porta conchas 'marinas' y el final es un muerto-vivo (el santo) que reposa en la piedra-hugos descubiertos en rutilar de tierras: vía láctea. Volvemos a la imagen del agua que cae en la tierra: los amantes en su caer ahora yacían: 'Y yecieron'; son tierra. En el vivir, sin embargo, 'que río sin rumor, más que a besos, más que a espuma, fluyendo. Nótese aquí el intercambio de elementos en la constelación de una misma imagen: agua - espuma - río : amor-



besos - fluir: vida. Y la inclusión de nuevos elementos: lluvia y expansión del río: vida, a desborde de límites: 'río en los llanos esparcido'. Ha aparecido también el concurso del día - tarde - noche, en consonancia al transcurrir vital y en el momento de la noche: la soledad: 'Soledad, compañía supremo de los dos sin fronteras' (constelacionar con vida - río - amor - sin bordes). Las estrellas ahí y en la frente (primera intervención) como 'rutilar', como 'luminosidad-pulso; no fijas.

Pedro, superado el conocer, intentando ver más allá del mirar, camina ciego buscando la luz (¿el milagro?) en la piedra, en lo oscuro, en el hueso: 'ebrio de piedra'. Los labios son cercanía en alteridad (besos) y así, dimensión de encuentro: 'ella es, y mis labios la encuentran'.

c. Volas el navegante.

"Las ciudades, el viento... Volas, hijo, ¿qué buscas?

Joven soy. Eres joven. Bello en la luz. Muerto en la luz. Perpetuo.

Amo lo que no muda y cambia, pero siempre es lo mismo.

La mar. Agitación

de lo quieto y ardiente, en espumas o en llamas. sino el reflejo del sol y sus espejos en las  
Las ciudades ¿qué son

aguas creídas?

Cristal, ciudad que finge. Sólo la mar respira."

Pedro el peregrino.

"Padre, tú eres la piedra. O más: la piedra  
es, sólo.

Piedra sola y eterna, que ella basta, y perdura.

Ella santa. Yo no veo a los pájaros sino a su  
nombre en tierra.

Y al miro a los cielos cuando azules y ciertos,  
siento el sueño precioso de la tierra en la al-  
tura.

Es mi destino. Marcho por una piedra pura  
hasta el confín sin términos.

Con la piedra en los labios descanso al fin.

Adoro.

Respire piedra. ¿He muerto? He nacido.

Estoy quieto."

La ciudad aparece como contrapuesta a lo natural vi-  
viente: la mar, y se califica misteriosa, mantirrosa y fingi-  
da. Las ciudades son reflejo y 'espejos' (constelacionar con  
los elementos vítreos). El mar se expresa, otra vez, en su  
vertiente contrastada de quietud e idéntico sustrato, por una  
parte, de movilidad, y de dinamismo por otra. Esta última vez  
tiente es la que comulga con el arder: 'espumas o llamas'.

Podemos integrar esta imagen paralela: llamas - espuma-beso, que aparece en la segunda intervención, con la espuma - ligereza - juventud de la primera.

Pedro prosigue su búsqueda de ese asidero último donde encontrar su propia explicación. Llama a la piedra 'Padre' (constelacionar con las intervenciones del niño en el diálogo anterior). Todo lo que alienta, lo viviente, se reduce a esa tierra última, razón de las cosas: el cielo, el pájaro, el sueño y la tierra así, en concentración de vida, se quietud y canta. El beso postrero se da en la tierra: 'con la piedra en los labios descanso al fin', y luego... la paradoja que muestra vida en la no vida: 'Respiro piedra'; y la duda no satisfecha: '¿He muerto?' en continuación de nueva y misma paradoja: 'He nacido' (vida); 'estoy quinto' (muerte).

d. Volas el navegante.

"Yo navego. Peces volantes llévanme  
como el rayo la luz, como la aurora el pájaro.  
Y si ya no me muevo mientras bogo es que  
ruedo  
como el lomo del mar. En las playas me es-  
perzo."

La última intervención de Volas cierra el círculo; el pez se muerde la cola. Todo el devenir vital en 'peces volantes' en 'aurora al pájaro', rueda hacia la tierra. Al princi-

pio, Yolas había dicho: 'rueda en las aguas'; 'rodar' indica cierto verse acometido por la corriente y llevado por ella, así, en este último momento, Yolas boga (pero sin moverse), quieto es transportado en el fluir de la vida 'como el lomo del mar, como esa superficie del océano, que en sus olas y espuma desembarca en playa (consolacionar con el 'carr del agua en la tierra' de la segunda intervención) y, otra vez, vida deviniendo en tierra: vida en muerte; y tal vez, ahí la expansión en otra dimensión del fluir continuo de una corriente río que en su ir al mar se amplía en el delta; arena, tigre, que posibilite su anchura de vida y fin de río o mar: 'en las playas me espero'.

3.4.14. Diálogo décimocuarto : Quien baila se consume. <sup>205</sup>

a. El bailarín.

"Es demasiado ligero. No sé, difícil es optar  
 qué está más escondido, si el puñal o la rosa.  
 Algo embriaga el aire. ¿Plata sólo? O aromas  
 de los pétalos que machacados por unos pies  
 desnudos  
 llegan a mis sentidos, los descubren o incitan.  
 Rompen más poderosamente los enigmas  
 y al fin se ven los montes, como cuerpos tum-  
 bados,  
 allí en el horizonte, mientras sigue el misterio".

El director de escena.

"Si quieres decir que la bambalina oscila,  
no cuidas las palabras. Tu pie en el aire imita  
la irrupción de la aurora, pero cuán pobre-  
mente.

¿La orquesta? Mientras ensaya la madura a  
dormirse,

el con a su mudex y el farol a crujir cada vez  
más rosado,

yo duermo o leo, y me despierto y callo.

La ciencia es un dominio donde el hombre se  
pierde.

Un bosque que levanto con mis órdenes puede  
a los espectadores darles verdor, no vida.

Por eso me sonrío cuando el talón se alza

y el bailarín ondea como un árbol y aduzco

su pie, su pie en sigilo como una duda intensa."

El bailarín es un artista, y como artista: desvela-  
dor de realidad. El cuerpo del bailarín es la 'materia', lo  
sensible, la imagen, donde se presencializa algo suprasensi-  
ble; es decir: el cuerpo en baile se trasciende a sí mismo,  
es más de lo que es. La conformación en la tierra abre la  
tierra y desvela lo que oculta. Este 'desvelamiento' o hacer  
aparecer, nunca es total; el quehacer del bailarín es sólo  
una ventana abierta, y ahí el ver. En la imagen poética, la

realidad a abrirse sería 'rosa', y la apertura hiriente en el quehacer del artista sería 'puñal' (hemos de tener en cuenta amor/destrucción). Así; tanto la realidad a presenciar, como la modalidad de presenciarización, aparecen con la aureola del misterio: 'difícil es poder qué está más escondido'. Sigamos con las imágenes: 'Plata' ha de constelacionarse con 'puñal', y 'embriagar el aire' con 'rosa'. Luego diremos: 'Aromas de unos pétalos que machacados por unos pies desnudos ilagan a mis sentidos, los descubren e incitan'. Si continuamos con los eslabones habría que anotar: rosa - embriagar - aroma - pétalos, y; por otra parte: puñal - plata - pies desnudos. Tenemos ya el cuadro: el bailarín en su esfuerzo de baile; moviendo su cuerpo y pies toca o 'machaca' algo: pétalos, tal vez, y así un sentir desvelador: 'descubren' e 'incitan'; aquí, incitar indica proseguir en la tarea, dar estímulos para continuar en el quehacer y en el romper del dominio de la materia, el hilo mismo del proceso desvelador, y aparece nuevo misterio a mayor hondura. Se empieza a tener poder y dominio sobre lo disperso, en este caso: sobre la estructura de la corporeidad ordenada en torno a un sentido: romper más poderosamente los enigmas'. Como resultado de este esfuerzo, se ve 'algo', 'allí' en el horizonte, pero... la realidad, de ninguna manera se ha desvelado totalmente: 'mientras sigue el misterio'.

El director de escena es quien estructura el espectáculo; hace los planes e integra distintos elementos: esos -

nario, bailarines, música, luces, coreografía; también está 'jugando' con el público; de ahí que tome distancia respecto a la inmersión en el mismo proceso artístico. Aquí, el director se muestra un tanto escéptico respecto a la validez del proceso desvelador, y se inclina más por el efecto de una tramoya que provoca algún suspiro o emoción, pero que no fundamenta. Cuando el bailarín parece 'ver montes' y horizonte. Fríamente, con lenguaje abrupto y lacónico, el director desvanece el 'espejismo': aquellos montes y horizonte que como 'reales' empezaba a ver el bailarín no son sino cartón, decorado, bambalina que oscila, y en su engaño, con su movimiento parece decir que hay vida: bosque, árboles, no; sólo un truco del teatro. En la misma línea continúa el director: el pie del bailarín no presencializa; simplemente imita ese nacer vital, e incluso: la imitación no es buena: 'Tu pie en el aire imita/ la irrupción de la aurora. pero cuán pobremente'. Otro elemento es la 'música'; también ella pretende sacar vida de la tosquedad de los materiales: maderas, metales, cuerdas; no lo consigue: la materia se cierra en la materia y hay mudaz o crujir de luz. Frente a estos fallidos intentos, el director: 'duerme' o lee o calla'. No hay más que decir; el saber y la vida verdaderos no se dan. Todos estos intentos están (y así es) en el marco de lo sensible, donde el conocer-ciencia explora sin rotundidad: 'La ciencia es un dominio donde el hombre se pierde'. Lo que aparece en escena da 'vordor' al público: una apariencia externa, un prometer, un adorno de vida,

... pero: no vivida. Notemos la constelación de 'bosque' como lo que aparece: puesta en escena; y 'un árbol' como un elemento de ese bosque: el bailarín. También el 'ondear' (el bailarín'ondea) se asimila al oscilar de la bambalina, ambos en función de engaño. Por otra parte, el pie incisivo en movimiento, su captación sentiente, y el conocer por ellos en oscilar dudoso (constelaciones: 'sigue el misterio'); 'la ciencia es un dominio donde el hombre se pierde' y 'como una duda intensa'.

#### b. El bailarín.

"Yo soy quien soy, pero quien soy no sólo  
una proposición concreta en sus colores.  
Nunca un concepto. Bailo, vacilo, a vacuo  
páedo  
afirmarme hecho un arco, con mi cuerpo, y los  
aires  
bajo él cruzan como deseos. No los siento. La  
piedra  
del puente nunca siente  
a las aguas veloces, como a las quietas: sueño,  
y el soñar no hace ruido.  
Mi cuerpo es la ballesta en que la piedra yér-  
guese;  
y el arco, y soy la flecha: un pensamiento  
huyendo."



El director de escena.

"Solo estoy y no confío en lo que hice ni  
 hago  
 mención de lo que puse o propuse: una idea.  
 La escena es una idea, y el pensamiento abraza.  
 Con colores o turnos de ira o fe erguí tu nom-  
 bre.  
 En lienzo el bermellón, el amarillo lípido, la  
 rosa, el pie desnudo  
 y todo el cuerpo erguido del bailarín creciente,  
 pura mentira o veste, mas la verdad ahí arde.  
 Bajo la malla un grito corporal es el ritmo  
 y con mi mano tomo la forma y ahí se quema  
 para todos. Y todos consumados, aplauden."

El colorido es también, como la conformación corpórea  
 en el baile: un momento en el ámbito del sentir. Y aquí, el poe-  
 ta hace un deslinde del plano conceptual. En el quehacer del bai-  
 le hay un proceso definitorio que incluye vacilación, un esfuer-  
 zo de conformación por el dominio de la propia corporeidad,  
 hasta que ésta se haga transparente o, en el límite, adquiere  
 el mayor grado de ductilidad y translucidez; cuando este llega  
 a suceder, los elementos materiales del todo artístico se adel-  
 gazan y asumen en la realidad, desvelándose en ellos de tal  
 manera, que el artista deja de ser él mismo, o más exactamente:  
 es más que él mismo o es plenamente él en la realidad a la que

sirve; hay una transformación paralela a la transmutación del tiempo cronométrico. En este caso, el bailarín, en ese momento se desprege de su propia corporeidad (estando a su vez en ella de la manera más intensa) y así ya no siente el esfuerzo físico o la atención técnica a movimientos y pasos, que sería estar, todavía, guardado en el ocultamiento de la tierra. Sólo cuando el actor ha dejado de ser él mismo para ser Macbeth, es, realmente, Macbeth (y así el actor es plenamente él mismo); o cuando el pianista se desprege de la técnica conformadora y de la estricta medición del diapasón (asumiendo) en creatividad lúdica en la partitura; sólo ahí, tenemos a El Pianista, El Artista. El bailarín dice: 'La piedra del puente nunca siente a las aguas veloces, como a las quietas'. Para llegar a esta imagen, Alexandre nos ha preparado anagómicamente con otras imágenes: el cuerpo del bailarín hecho un arco; los aires cruzan bajo él como deseos; el agua del río pasa; tenemos así la composición. Nos ha preparado también en otros diálogos con las imágenes fundamentales: agua - piedra. La intervención se cierra con una integración de imágenes: cuerpo - piedra - arco - ballesta, y una potenciación en deslinde y dinamismo de la voidad de la persona: 'soy la flecha: un pensamiento huyendo'. Algo más que esa corporeidad tensa que desaparece. El escepticismo del director ante lo que hace se acentúa. Todos los elementos en escena son fruto de una idea 'ejemplar' y esta idea los lleva a que se 'abracen', o que se consumen (constelacionar Inquisidor). Ahí está el 'engaño' presen-

tado : 'En lienzo el bermellón, el amarillo hispido' (constelacionar con el 'capote del torero': 'allá sus amarillos, el oro de este lienzo/ con bermellón cruzado'), la rosa (la macha caca?), el cuerpo del bailarín, el pie: 'pura mentira'. Pero ahí, en todos esos elementos en combustión : 'la verdad ahí arde'. Este romper de la tierra, este desgajarse y abrirse 'desocultando' aparece en bella imagen: 'Bajo la malla un grito corporal'. La conformación de ese conjunto y su combustión está 'a la mano' del director: 'combustión' para todos; para el público (constelacionar con el público de la plaza de toros): 'y todos consumados, aplauden'. 'Consumados', porque han ardi-do con el ardor en escena, porque la tierra en grito consume y acaba.

c. El bailarín.

"Suena la música y ondas como uan mar

salobre

donde mi cuerpo indaga temeroso y brillante.

Soy la espuma primera que entra las ondas

álzase

y en la cresta aquí irásase, revolándose un mundo.

Su nombre, o con sus hechos, en los labios ar-didos.

Mientras cantan las cuerdas y los óboes se quejan como oscuros principios frustados, y hay la flauta

como una lengua fina por una piel huyendo."

El director de escena.

"No es el son, son mis manos. ¡Basta! Todo  
el mundo ahí erguido.

Concebir nunca es fácil. Coro o tristeza in-  
munda

que cual roma marchitas desfila sordamente.

¿Aún bailan o aún engañan? Una onda a pro-  
mas pútridos

que divaga y oscila mientras callan las liras.

Resaca para esa ardiente juventud que es un  
hombre.

La perdición completa yo la vi y la presento.

Los negros gemebundos, los amarillos glau-  
cos, los finales más grises,

como cuerpos dormidos.

Un montón de lujuria, pero extinto, en la som-  
bra.

O es un vale lastimero que en silencio lento ab-  
suélvese."

El director articula elementos artísticos. El baila-  
rín conforme su corporeidad con una pauta: el ritmo: "un gri-  
to corporal bajo la malla es el ritmo". Ritmo que se percibe en

corporeidad y en música. La música - ritmos con su casi infinita posibilidad de variaciones: la imagen del mar con su amplia y diversa variación sensible: 'mar salobre'. Ahí, como el hombre que se hace a la mar, como un Velas que navegara; el bailarín, inmerso en lo sensible-vital del agua 'indaga' temeroso y brillante. Del seno mismo de esa variabilidad dinámica, en la inmersión del sentir 'la espuma', lo blanco, lo luminoso: 'espuma primera que entre las ondas alzase / y en la cresta aquí iriesee, revalandose un / mundo'. En la realidad sensible, por el quehacer del artista se abre 'realidad', se desvela mundo, se desvela ser. Este sentir que es querer-destrucción, que son 'labios ardidos'. La música-ritmo viene de la tierra en pensamiento huyendo, materia en que giro 'por una piel huyendo'.

El director no coincide con esta perspectiva ascendente de sentir en clarificación: 'no es el son'. Prefiere el poder conformador a priori de una idea: 'Concebir'; esto implica también mucho trabajo, un trabajo de oído, de reflexión, de acopio de anterioridades, experiencias, descongelaos: 'Coro o tristeza inmundas': 'La perdición completa ya la ví y la presento'. Aquí sí, se da la imagen como 'representación de algo ya visto' y que se quiere mostrar. Lo ya visto se decanta en idea, y ésta en presentación externa: escena - recursos 'representativos'; representación de una sombra o de un 'polvo lento'.

de el bailarín.

"Es el fin. Yo he dormido mientras bailaba,  
 e sueño.

Soy leve como un ángel que unos labios pro-  
 nuncian.

Con la rosa en la mano adelanto mi vida  
 y lo que ofrezco es oro o es un puñal o un  
 muerto."

El libre termina con esta intervención del bailarín. El artista se consume en su quehacer; adelanta su vida como una rosa. Al final no sabe si lo que ha hecho ha valido la pena o si lo que ofrece es 'oro' o una aceleración del consumirse en los otros, pues ofrece sentir ardiente: un puñal o sereno se ofrenda el amor en destrucción: 'un muerto'.

Este último diálogo presenta la creación artística en dos de sus perspectivas, y con él pasamos del apartado 'verdad' al apartado 'belleza'. Antes de tocar ese punto, quisiera hacer algunas observaciones breves sobre 'Diálogos del conocimiento'. Ya en un prólogo a una edición de poemas seleccionados del libro,<sup>206</sup> veíamos cómo Aleixandre se proponía una diversidad de pareceres sobre una realidad compleja. 'Diálogos del conocimiento' es una especie de calidoscopio donde diversos cristales, a través de los cuales se mira, logran una figura en cada diálogo, y al volver las páginas, al girar el

cilindro, los cristales coloreados se acomodan dando sucesivas figuras que aparecen ante nuestro ojo absorto. Los elementos de las imágenes reaparecen, se mueven posicionalmente, se integran en perspectivas; y en su transparencia dan paso a luz irizada. El libro es una alta dilucidación poética de cuestiones fundamentales en el ámbito del hombre: vida, muerte, amor, conocer, goce, arte, belleza, trascendencia, fealdad, verdad, orígenes. De alguna manera, en cada diálogo están presentes los demás, y en cada punto de preocupación aparecen también los otros. Hemos de recordar, que en todas las perspectivas, en segunda potencia está la perspectiva del poeta; perspectiva inolvidable de edad madura, pues Alexandre escribe este libro cuando es ya septuagenario. El proceso de clarificación poética avanza en conciencia: el decir se apretado y el lenguaje se somete a dura fragua de interacción y colisión para lograr las significatividades del saber hondo. El poeta, hemos de recordar, es 'profeta', decidor de verdad. Esta verdad, en poesía está en lenguaje hablante, que no es sólo un determinado tipo de símbolo. El poeta se mueve en libertad para la elección de la palabra en querer presencializador (se ha hablado de 'voluntad artística' en contraposición a 'escritura automática'); la gama de posibilidades es muy amplia, alguna vez será, por ejemplo, tal vez del tipo del llamado 'símbolo surrealista', otras: la simple superlativización de un adjetivo: 'lentísimo'; o un cambio morfológico de otro tipo: 'despaciosamente'; o un juego sintáctico, o unos puntos suspen-

sivos ...; aquello que ahí sea fuente de presenciarización. Y así, la captación de un texto no sería propiamente el saber lo que hay en el 'pensamiento del autor' ('conciente', o 'inconciente', o 'preconciente', según algunas nomenclaturas) pues supondríamos la expresión como lineal en un esquema 'dentro/fuera', sino estar en verdad; y aquí no basta lo que el escritor dice, ni lo que quiere decir; habría que llegar a lo que ni dice, ni quiere decir, pero está diciendo. Volvemos otra vez al poema como realidad 'entre'. Escuchemos lo que Heidegger dice al respecto: 'Para extraer de lo que dicen las palabras aquello que quieren decir, toda interpretación ha de emplear la violencia. Pero este no debe degenerar en arbitrariedad. La interpretación necesita ser impulsada y orientada por una idea previa. Sólo en virtud de ésta puede una interpretación correr el riesgo de confiar a la oculta dramática interna de una obra para adentrarse en virtud de la misma en lo que todavía no ha sido expresado y ser impulsado a comunicarlo. Pero éste es, asimismo, el camino por el cual se pone al descubierto en toda su fuerza esa idea conductora'.<sup>207</sup> Es en virtud de la misma poesía como nos adentramos en aquello que todavía no ha sido expresado, y aquí la referencia, otra vez, al misterio: al 'ser'.



#### 4. BELLEZA.

##### 4.1. Juego.

'La poesía se muestra en la forma modesta de juego'.<sup>208</sup>  
 Los pensadores contemporáneos enraizados en la corriente germánica, han concedido gran importancia a la teoría del juego para explicar al hombre. El hombre se ha definido desde varias vertientes: homo faber, homo sapiens, homo ludens. El aspecto lúdico se ha enfatizado en aquellas acciones humanas que presentan carácter creador, y entre ellas el arte: la poesía.

En páginas anteriores hemos utilizado la expresión 'jugar su juego' en referencia a las imágenes y a los elementos; quiero aquí precisar qué se entiende por 'jugar', ya que la palabra tiene diversas modalidades. Por juego se entiende una actividad seri, es decir: importante para la vida, que compromete en la acción; así, la poesía compromete la vida personal del poeta (no sólo en cuanto a vocación de poeta, sino en cuanto a acción personal ligada a su palabra). Este juego implica la interrelación de elementos; la autoiluminación en el quehacer mismo del poeta: el que el hilo mismo de su crear poético aparezca la luz que guía el siguiente paso de la lectura del poema. Esta perspectiva comulgaría más con la del bailarín que con la del director de escena, pues este último trabaja, hasta cierto punto, con una 'idea preconcebida'. El juego incluye también el quehacer en libertad: la posibilidad de e-

lección en unas reglas gracias a las cuales se daría la poe-  
sía: el lenguaje. Si quisiéramos tener una 'libertad absolu-  
ta' nos engañaríamos, pues se destruye lo dado. La libertad  
florece en el límite y en la gama de unas posibilidades. La  
libertad 'absoluta' se daría en lo no finito o en la nada, y  
así, dejaría de ser: el poeta tiene unas reglas del juego  
que no necesariamente han de ser heterónomas o coartantes,  
sino que brotan al hilo mismo de su poetizar y en respeto  
a las estructuras donde se mueve.

#### 4.2. Imagen.

La palabra imagen también ha aparecido con frecuencia  
en páginas anteriores y con diversas aclaraciones; quiero a-  
hora precisar más su carácter. Hemos dicho que la imagen ha  
de entenderse aquí como 'dar peso': como analéctica y siné-  
ctica.

El vocablo 'analéctico' de clara filiación griega di-  
ría: ἀνά : hacia arriba, de nuevo y λέγω : λέγω :  
habla y en latín: analēctas: cosas recogidas. El vocablo in-  
tegraría estos sentidos de 'llevar de nuevo, hacia arriba,  
en habla, como recogidas. Y todavía podríamos decir, tal  
vez mejor, que la imagen es anagógica: anagoría, anagoge,

ἀνά : hacia arriba, de nuevo; ἄγω : dirigir; ἀναγωγή :  
la acción o el efecto de conducir algo hacia un lugar supe-  
rior o más elevado. Por lo que toca a sinéctasis: σύν :

σύν : con ; ὁρα : visión ; ὁρᾶ : ver : visión con-  
junta: ver conjuntamente: ἰκάνω : imagen. Así, la imagen

indica un tener en visión conjunta cosas (elementos) recogidos, dirigidos de nuevo hacia arriba. Las notas de constelacionalidad y de esconcción en el esquema ontoantropológico fundamental, quedan así expresadas en los vocablos: anisotico - enagógico - sineidético. Habría que añadir, que la captación de realidad vista-oidos es muy fuerte en occidente y que, tal vez, hablar de sineidasie sea en sí ya una imagen, que desde luego, bajaría hasta el puro sentir o primer momento de sentir inteligente. Resumiendo: 'imagen' jamás se entienda aquí como copia, traslación, reproducción; se entienda como 'ceder ante algo', 'dejarle venir y aparecer' de una manera enagógica sineidética.

Pero, ¿cómo una palabra puede condonar 'mundos'? Precisamente porque su carácter es constelacional, ¿y qué quiere decir esto? En primer lugar, la pertenencia a una estructura donde todos sus momentos se 'codeterminan' mutuamente y así forman sistema sustantivo: 'sistema de notas dotado de suficiencia en el orden de la constitución'.<sup>209</sup> Y, aquí, volvamos al perfil delimitante de la estructura de la imagen, que obviamente, no está dado por adelantado, sino que pertenece a la dinamicidad compleja del lenguaje hablado-hablante, y así, nototalmente relativizado. En perspectiva heideggeriana, por lo que toca a la regulación del lenguaje hablante, estaríamos en estructura de 'ser'. Así, el sistema donde hace su juego la imagen y sus elementos, es irreducible a la 'mera copulación externa de elementos'<sup>210</sup> (léase

aquí: connotación, analogía, asociación, etc.). Esta sustantividad no hace aquí referencia a un sujeto de notas, sino a un sistema de notas: 'Es un carácter de la unidad de las notas entre sí, pero no es un sujeto oculto tras ellas'.<sup>211</sup> Se sentiría así, que se pierde pie en el mundo de la imagen poética, porque no habría un referente dado, o un significado-significante disecados; ahí estaría la esencia de la imagen: su dinamicidad referencial en potenciación de notas según el momento o nota del sistema sustantivo presentado en el transcurrir del texto. La imagen así, no viene dada sólo por el hecho de anexas elementos, ya que cada uno ha de ser momento posicionalmente interdependiente en el que se actualiza el sistema como unidad. La nota o elemento 'ardor', para serlo de imagen, en su interdependencia actualiza un sistema que 'verdades' en lenguaje hablante como temporalidad: sentir presente en transecurso. Podría darse el caso de notas que no toleren una suficiencia en el orden de la constitución (lenguaje-hablante-verdad) y ahí estaríamos fuera de la poesía, de ahí que Aleixandre fustigue la poesía-mentira. Indudablemente, el límite de esta constelacionalidad vendría dado en la realidad 'entre' poeta-lector. Pero en el mejor esfuerzo, habría que seguir el carácter constelacional de codeterminación de elementos en el poema, en la obra, en todos los escritos del autor, en el lenguaje español de todos los tiempos y de todas las obras, en los protolenguajes de este lenguaje, y en definitiva: en toda la palabra del hombre. Labor,

que, como diría Borges en voz de su Pierre Menard y su empresa de escribir el Quijote, para que se cumpliera, bastaría con ser inmortal. Alexandre nos lo dice de otra manera: 'Mi poesía, mejor dicho, el mundo poético en ella creado, ha supuesto siempre (o casi siempre) la lucha contra las formas o límites de las cosas, en la búsqueda de la unidad, que no los consiente y los asume ... convulso anhelo de co-fusión'.<sup>212</sup> Y respecto a la constelación poema libro: 'Un poema extraído del organismo a que pertenece mutila, no ese cuerpo general, sino el poema mismo, que no significa igual separado de su contexto'.<sup>213</sup>

En el libro 'Diálogos del conocimiento' vemos la imagen del mar en su doble vertiente: paradoja dinámica/reposo en transcurrir temporal y ahí en imagen la verdad del poeta. Si el poeta canta la verdad, el pensador la dice. Alexandre nos muestra un punto del mar constelacionado con su totalidad en la diversidad de momentos de la movilidad del agua y en su interacción de elementos en el sistema sustantivo: mar ; y esto, en un devenir viviente - temporal - sentir , que se completa en reposo. Heidegger nos habla en lenguaje analítico de esta misma realidad a la que el mar hace sitio y deja venir: '... en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. Por ella llegan al reposo, no evidentemente al falso reposo de la inactividad y vacío del pensamiento, sino al reposo absoluto en que están en actividad todas las enor-

gine y todas las relaciones'.<sup>214</sup>

Como ya se había notado, la manera de entender aquí la imagen está aunada a una manera de entender el lenguaje y a una manera de entender la realidad.

La manera de imagen referencial a una 'realidad' por conveniencia de extremos 'racionales' o 'irracionales', que conlleva un modo de entender el lenguaje como atribución en esquema básico lógico o gramatical: sujeto - predicado; que a su vez se fundamenta en una manera de entender la realidad como sustancia - accidente, es aquí contrastada con una manera de entender la imagen como sineidético anagógico fundamentada en una concepción del lenguaje - realidad como sistema sustantivo o sustantividades sistemáticas. Los datos de la pura ciencia en 'realidad sensible' tampoco se oponen a esta 'manera'; así, en física nuclear, al hablar de 'materia' y partículas nucleares allende protón, electrón, neutrón: mesones, piones, bariones, cuarks, bosones, gluones<sup>215</sup>, no se puede hablar de sustantividades (elementos que por sí están o se mantienen) sino de sistemas en relación: realidad entre.

El presente apartado lleva por título: belleza, ¿qué tiene que ver lo anterior con ella?

Pero, ¿qué se desvela en la poesía?

#### 4.3. Orden.

¿Cuál es esa verdad cuyo esplendor llamaban los antiguos 'belleza'? Podría responderse con bravidad: Ser; pero, ¿cómo está ahí, en presencialización? ; 'en orden'. No se refiere aquí al mero orden de realidad estímulo (aunque también a él) y que mostraría notas como la 'armonía' ; me refiere al orden estructural del universo; orden significa 'estructura interna'<sup>16</sup>. Estructura interna del universo, de la realidad que se muestra en arte-poesía. ¿Qué quiere decir esto?; una conformación sistémica en ascenso, en 'ser más' con unos parámetros dados, en los cuales juega; y en las optimizaciones de la elección el aparecer de este orden de las cosas, del hombre, del universo todo. Como aquellas esferas celestes que maravillaban a los pitagóricos con sus relaciones matemáticas, o el tono de un sonido distinto en la variación de la extensión de una cuerda: aparece un orden estructural sistemático: belleza.

Dice D. Jorge Guillén al hablar de Borgeos: 'una obra que no dice sino armonía; la absoluta armonía de la tierra y el cielo, del hombre y Dios, y todo merced al justo lenguaje en que esa obra se descubre'.<sup>217</sup> En el lenguaje poético, la imagen 'ordena': hay una constelación de elementos que se muestra en estructura, y se da paso a un sistema, que a su vez está en el único sistema sustantivo propiamente: el universo.

Veamos el ejemplo que da Heidegger del templo griego y notemos el 'ordenar', el mostrar: 'El templo por primera vez

constroye y congrega simultáneamente en torno suyo la unidad de aquellas vías y relaciones en las cuales el nacimiento y la muerte, la desdicha y la felicidad, la victoria y la ignominia, la perseverancia y la ruina, toman la forma y el curso del destino del ser humano. La poderosa amplitud de estas relaciones patentes es el mundo de este pueblo histórico. Partiendo de tal ámbito, dentro de él se vuelve el pueblo sobre sí mismo para cumplir su destino'.<sup>218</sup> El orden lleva implícita una teleología; una estructuralidad. Heidegger miente aquí elementos que están en el sistema o que pertenece al templo griego y que en él vemos.

La belleza, por lo tanto, no podría estar ligada exclusivamente al placer en el percibir sensible; de ahí que sea algo distinto de lo 'bonito'. Recordemos las palabras de Alexandre: 'En todas las etapas de su existir, el poeta se ha hallado convicto de que la poesía no es cuestión de verdad o hermosura, sino de mudex o comunicación. A través de la poesía pasa pristino el latido vital que la ha hecho posible y en este poder de transmisión está quizá el único secreto de la poesía, que, cada vez lo he ido sintiendo más firmemente; no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres'.<sup>219</sup> En las palabras de Alexandre hay una identificación de los términos hermosura - belleza; la poesía no consiste en sí en ofrecer hermosura, sino en la comunicación de la verdad profunda del hombre; y como la belleza es esplendor de esta



verdad, la poesía reluce en belleza no agotada en la pura 'hermosura' sensible. El ámbito de la belleza está amplificado, ampliado, y en este sentido hablamos de 'bella acción' o de 'pensamiento bello'. Esto no implica de por sí que se excluya la 'belleza sensible' como resplandor de un orden también a nivel estímulo; así, un poema puede tener un ritmo fonético 'bello'. No se excluye el aspecto sensible, pero tampoco se incluye necesariamente.

En ambos textos (el de Heidegger y el de Alexandre) existe también el elemento 'a futuro' y comunitario. Heidegger habla de 'destino de un pueblo' y Alexandre de 'comunicación', 'propagación'. El orden estructural que aparece en la poesía abre futuro y afán de 'estar siempre': expansión de presente a continuidad, y aquí la interrelación de comunión: amor - belleza. A la luz de estas interacciones nos ilumina la sabia afirmación de Platón en su 'Banquete': 'amar es afán de generación en lo bello'. La belleza en sí pide perpetuidad por estar inscrita en estructuración ascendente. Aquí se enclavaría lo llamado 'clásico'.

El orden, por lo tanto, en este sentido estricto de sistema teleológico - ser, dice verdad y belleza; modalidades que no pueden disociarse. La belleza no es algo que se dé además de la verdad y del orden, es una modalidad, o mejor un momento en captación. La belleza pertenece al acontecer del ser (orden, verdad): 'la belleza es un destino de la esencia

de la verdad, entendiéndose aquí por verdad: la revelación de lo que está velado'.<sup>220</sup> Esta desvelación es de un poeisis, así la esencia del arte es poeisis (en sentido amplio). En el texto poético se da el campo de juego donde los distintos elementos interactuantes iluminan, emiten luz; y campo de acción, pues ese descubrir conlleva destinos: 'sólo indicaremos que si la esencia de la no ocultación del ente pertenece de alguna manera al ser mismo; éste hace, por su esencia, que acontezca el campo de juego de la potencia (el alumbramiento del *ehí*) y como tal lo lleve consigo donde surge cada ente a su manera'.<sup>221</sup>

Si miramos a nuestro esquema ontoantropológico fundamental, las manifestaciones de 'verdad' y 'belleza' en el ente, en el estar *ehí* de las cosas, serían vertientes de la temporalidad presente (en lenguaje alejandrino: 'rutilar de estrellas') de una realidad-ser desvelada en acción; esto es así, porque el ver-oir-entender-verdad y el sentir-inteligente-belleza son modalidades de aproximación al ser: 'La verdad es la verdad del ser. La belleza no ocurre al lado de esta verdad... El manifestarse es como estar ser de la verdad en la obra y como obra, la belleza. Así pertenece lo bello a la verdad que acontece por sí. No es sólo relativo al gusto y únicamente su objeto. La belleza descanca sin embargo en la forma, pero sólo porque la forma se alumbró un día desde el ser como la entidad del ente... En el modo como el ente es real para el mundo occidental se oculta una coincidencia pe-

culier de la belleza con la verdad'.<sup>222</sup> Estamos otra vez en formalidad de realidad: sentir inteligente. La poesía, así, el 'nombrar', el 'hablar' es un decir de desocultación donde el ente es colocado en su ser, en otras palabras, donde las cosas inciden en su orden y ahí verdaderamente. La poesía dice 'justas cosas', cosas ajustadas, ordenadas y así, la cotidianidad reluce. Alexandre habla de estas cosas al 'encontrarse' con Clementina Arderius: 'En sus versos nos ha dicho de tan justas cosas... Los actos más normales han trascendido en ella hacia la asunción inesperada e iluminativa o se han rozado de los graves pensamientos con asociación repentina en búsqueda de esas síntesis reveladoras de la raíz, en pétalo'.<sup>223</sup> O en su 'encuentro' con Pío Baroja, nos habla del esfuerzo develador: 'El mundo es así. Poco a poco una imagen sufre y amarga, pero redimida por una humilde luz impregnada había ido desplegando su imagen ante la mente límpida adolescente'.<sup>224</sup>

Hemos hablado de teleología o de sentido de un orden, y ahí, de verdad y belleza; habría que precisar, otra vez, que no se trata de un remitir, sino de la captación de un momento estructural: 'Las cosas no remiten a la esencia sino que la "poseen" intrínsecamente, las esencias están realizadas en las cosas, son in momento intrínseco y formal de ellas. Este momento es el que puede llamarse eidos. Pero la esencia no es unidad eidética de sentido, sino que sería, a lo sumo, el eidos estructural de la realidad'.<sup>225</sup> Estas palabras cobran especial importancia en la manera de entender la imagen y su quehacer

presencializador.

#### 4.4. Presencialización,

El momento estructural que está en la imagen 'hace presente' presencializa el sistema. Se trata de una presencialización en lo sensible o en el sentir. Heidegger llama a esto 'cosa': 'lo perceptible en los sentidos por medio de las sensaciones',<sup>226</sup> y Sartre lo llama 'realidad'<sup>227</sup> (de ahí que hable del arte como irreal); pero ... 'la obra de arte encima de lo cósico es además algo otro',<sup>228</sup> 'buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella. Se comprobó que lo real más patente en la obra es su cimiento cósico ... de ahí llegó, por decirlo así, bajo la mano, a la luz del día, lo que está en operación en la obra: la apertura del ente en su ser, el acontecer de la verdad'.<sup>229</sup> Tenemos así, que el ser, la realidad, lo que las cosas son, se presencializa en lo sensible de una manera inmediata y directa en uno de sus momentos estructurales. El lenguaje reúne, y en el decir poético: desvela reuniendo o integrando muestra. Es ahí, que para Heidegger, el hombre habite la tierra 'póticamente',<sup>230</sup> '¿Quién es el hombre? Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa, por una parte patentizar y por otra que lo patentizado quede en lo patente'.<sup>231</sup> Que los otros elementos, y su interacción, de la constelación o sistema los tenemos delante. Pensamientos similares expresa Alexandre, aunque él utilice la palabra símbolo (tomada de la perspectiva de alguna labor críti-

ca) que podríamos traducir como 'imagen' en otra perspectiva, pues lo que Alexandre quiere es 'explicar', de alguna manera, algo que acontece: '... la naturaleza, aparezca esta en la brizna de hierba o en la unidad universal, es siempre y ante todo, con proyección simbólica, materia anímica del hombre que la expresa por su palabra'.<sup>232</sup> Notemos el trasfondo de physio-estructura ('naturaleza') y la presencialización en lo sensible del decir unitivo-palabra ('proyección', 'materia anímica').

La poesía así, al mostrar, abre posibilidades que no encierran, pues llevan a más, y su quehacer no es simple adorno; es: irrisación presencializadora en lo sensible por un quehacer de formalización: '... la forma en poesía, no es cárcel ni ornamento: es sencillamente la justa y coloreada apariencia visible'.<sup>233</sup> Esa apariencia visible que es aprehensión sentiente primariamente, así, mirar una mano llover a la estructura: 'Mirando esa mano, alerta en el aire, se tenía la impresión de una acumulación de hechos ofrecida sólo por elusión, con una apurada y suprema virtud de síntesis'.<sup>234</sup> y en otro lugar: 'mira tu mano, que despacio se mueve, transparente, tangible, atravesada por la luz, hermosa, viva, casi humana en la noche'.<sup>235</sup>

¿Qué sucede en esa presencialización? El hecho-elemento que se da en la temporalidad presente abre en escorzo a sistema en más que el mero elemento y así acciende la pura temporalidad presente: 'El tiempo que se desgarró irrumpe en presente,

pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente.<sup>236</sup> El oscilar en temporalidad presente apunta a ampliación de temporalidad en dirección de permanencia; y aquí el carácter anagógico del lenguaje poético. Si consideramos el esquema ontoantropológico fundamental, diríamos que hay una apertura en nivel físico hacia niveles psicológico y espiritual; o, en otras palabras: apertura de realidad estímulica a 'de suyes' distanciantes-unidos que permiten 'ser' a lo real, y ahí: ser más el hombre: distensión liberadora. Las cosas se esencializan, se colocan en lo que son. Veamos ahora un ejemplo: cómo expresa un árbol el poeta; cómo lo coloca en realidad: (poema: 'idea del árbol'<sup>237</sup>)

"Como la corteza misma de un árbol.

Rugosa en su materia paciente,

acumulada con severidad pero con indefectible perseverancia,

no hay sino la materia, la encarnizada materia,

que no sería como llamada,

sino como lo que queda tras el desconocido ardimiento.

La combustión se origina

en las primitivas exhalaciones, cuando la tierra

se abre y respira

con fuegos sobre los cráteres de la llanura.

Fuegos misteriosos que azuzados por la transfiguración geológica como unas lenguas pululan.

Mejor, suplican o se lamentan, mejor, increpan o, más,  
 denuncian, y con fatigado resuello se extinguen.  
 Todos los aceites del mundo, los oleosos minerales como  
 una sangre circulan y se asoman y aspiran, y respiran,  
 y callan.  
 Azules lenguas silenciosas, que en filas sobre el gran  
 desierto la transustanciación profundísima están  
 figurando.  
 Pero allí la materia es un aire, un resplandor, un velo  
 quemador, solo un viento.  
 Y cuando el simún recalcoso se estira y cubre su dominio  
 tenaz, se oscurecen.  
 Y las delgadas lenguas instantáneas dimiten y el negro  
 se restaura,  
 solo interrumpido o, mejor, coronado  
 por la abraçada noche de las estrellas.  
 Pero un árbol no es lengua, aunque también trabajosa-  
 mente se yergue.  
 No es hombre, aunque casi es humano. La fantasía del  
 hombre no podría inventar la materia del árbol.  
 Su vida tenaz y su inmovilidad rigurosa. Y su movimien-  
 to sin tregua.  
 Y su desafiante fuerza rendida.  
 Aquí sin posible comparación, la madera  
 no es carne, aunque puede ser herida y ser muerta.

No agua, aunque su sabia mane con sufrimiento, en  
transparentes gotas hialinas.

Ni es sangre, aunque pueda correr hacia el mar y teñirlo  
como un río que hunde su espada al morir,  
que es dar vida.

Pero el árbol es una idea y es anterior a la idea.

Una idea concéntrica que como un pensamiento demora-  
do va geométricamente conformándose desde un nú-  
cleo.

Una idea lentísima, precisa en su salvación, y ahí ex-  
puesta.

Una palabra no la diría: la palabra es humana.

Le traduce ese ser. El la expresa y la configura.

Y él es una precisa definición, en su neto lenguaje: 'Es  
EL ÁRBOL'."

Se enfatiza la materia como sustento básico; pero una materia que se asciende en temporalidad: acumulación paciente en corteza: 'indefectible perseverancia'. La materia se dinamiza, se 'vitaliza': energía, combustión, 'transfiguración geológica'; fenómeno que se constelaciona en 'todos los aceites del mundo', 'los oleosos minerales', 'los cráteres', 'el desierto'; ahí se da una profunda transmutación y la materia, que se eleva 'es un aire'. Su delimitación en el espacio: en los vientos, bajo los astros: 'estrellitas'. Y quieto en la noche. Y su delimitación con sucesivos 'noes' concesivos:



no lengua, no hombre, no agua, no sangre, no carne; aunque mucho de todo este sea el árbol en su arguirse, en su madera, en su savia, en su ir al mar, en su vida tenaz y su movimiento sintregua. El árbol es anterior a la idea (nueva esencia en temporalidad y reificación): 'idea concéntrica que avanza desde un núcleo' (imagen sensible de las 'capas'), de tal manera, que en el lenguaje se expresa el árbol y en el árbol se expresa el lenguaje: 'nato lenguaje': esencialización: 'ES EL ARBOL' (mayúsculas del poeta).

#### 4.5. Creación.

¿Cómo se las ve el poeta con las cosas? ¿Cuál sería el proceso que le permite de tal manera acercarse a lo real? Primeramente, su existencia: el hecho de que se de ahí como persona, y esto quiere decir: como corporeidad, en primer lugar, y en ella la impresión sentiente o el mero consumo de calorías o de funciones neurofisiológicas. Alexandre confiesa, por ejemplo, no poder hacer poesía cuando su cuerpo no está dispuesto: 'Sólo desde el soporte equilibrado y sereno que es el cuerpo sano, el cuerpo "al que no se siente", concibo la creación, para mí al menos. En esto soy perfectamente antirromántico. Desde la fiebre no he podido nunca trazar una línea',<sup>238</sup>

Pero la persona del poeta no es sólo un presente continuo en espacialidad, es también 'historia', o hecho presente asumido en pasado y futuro, es decir, que al hacer poesía, la

interacción de su interioridad y de su porvenir están contrag-  
tando o 'jugando' en el momento expresivo, que también es apa-  
lante - respondiente de la 'realidad' en ese momento delante:  
'...porque el poeta, ¿qué es cosa distinta de su resultado,  
de su historia, de su existencia?'<sup>239</sup>

El poeta es aún más: un ser no resignado a la muerte,  
y ahí: su vinculación a la verdad, a la belleza, al amor y a  
la comunicación. Estamos aquí en el nivel espiritual: el per-  
manecer.

El poeta está en el mundo, viéndose a sí de una manera  
personal con el entorno; y en este modo de habérselas se des-  
pliega en la palabra. ¿Qué quiere decir esto?: que el elemen-  
to básico donde conforma testimonio personal, es la conforma-  
ción en la palabra hablante. Toma el lenguaje como 'material'  
artístico, pero más: crea lenguaje. El poeta, al habitar poé-  
ticamente en el mundo, edifica lenguaje y así: realidad de su  
yo en distancia asumidora de lo estímulo: 'La poesía no to-  
ma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poe-  
sía misma hace posible el lenguaje'.<sup>240</sup> Es preciso entender la  
esencia del lenguaje por la esencia de la poesía. Y de la mis-  
ma manera; el mejor cuerpo, el más sano no 'el que no se sien-  
te' y así, está plenamente. En el quehacer poético, 'no sen-  
tir' la miseria (aunque se sea en intensidad) es clave de su  
facticidad: 'El poeta como tal desaparece en cuanto sujeto  
del poema y son otras las presencias que se adelantan como ob-  
jeto del tratamiento poético'.<sup>241</sup> Incluso más: en el proceso

de poetizar la luz ilumina alrededor y al mismo poeta, que no tendría que 'saberse por adelantado' pues la misma poesía le rebasa: 'Escribir puede servir para conocer el mundo y para conocerse a sí mismo. La poesía es una forma de comunicación y una forma de conocimiento. La poesía siempre estará incompleta en los labios humanos',<sup>242</sup> Al hilo mismo del quehacer con el lenguaje, éste se clarifica y autoilumina: '... el proceso de clarificación del lenguaje, que arranca en los orígenes mismos del poeta (un estilo posible, alguna vez lo he dicho, es un estilo en movimiento), alcanza aquí su punto máximo de sencillez y transparencia'.<sup>243</sup> Esto decía Aleixandre en 1954, pero el proceso es ascendente y la clarificación continúa en la vida del poeta. Ya hablamos antes de la concisión y simplificación del su hasta ahora último libro: 'Diálogos del conocimiento': 'Ofrecer el pensamiento en concisión es forma de respeto'. A medida que el artista va teniendo mayor dominio en el medio creador, se acentúa el adelgazamiento de las fuentes expresivas, y así, su capacidad personalizada. En este proceso de autoiluminación del lenguaje, éste ilumina la claridad y luz de lo iluminante; o, en palabras de Heidegger: 'el producto alumbra la potencia de lo patente'. El texto más amplio, relaciona esta potencia de lo patente, en el desvelamiento del ser en el ente.<sup>244</sup> La producción coloca a este ente en lo manifiesto, de tal manera, que, únicamente el producto alumbra la potencia de lo patente en que se produce. Cuando la producción trae consigo la apertura del

entes: la verdad, el producto es una obra. Tal producción es la oración. El poeta es un verdadero *tekhnos*, en el sentido original de 'saber conducir' entre los entes en la forma de un producir. El 'hacer' realiza y abre vida: 'Hacer es vivir más, o haber vivido, o ir a vivir'.<sup>245</sup> Vemos cómo otra vez la apertura en la temporalidad es precisamente el *queshacer* poético. Cuando el entrevistador pregunta por un '*kha*', Alexandre responde: 'quizá le extrañase de un verso "hacer es vivir más"'.<sup>246</sup>

En el proceso mismo del hacer está toda la persona comprometida en juego con el lenguaje: el mismo y la realidad. La posibilidad del poema se le ofrece múltiple: 'yo gozaba ahora de aquella materia primera, primaria podría decirse, en la que estaban, como en los colores separados de la paleta, todas las posibilidades'.<sup>247</sup> Esta gama de posibilidades de ser ha de resolverse al hilo mismo de desvelación de lo real en penetración de estructura por la conformación 'más adecuada' (un poeta diría: la 'menos inadecuada') en constelación con múltiples elementos donde parece verse luz, y así, un 'excederse a sí mismo' (en lenguaje de Zubiri): 'En cuanto supraestante, la sustantividad humana es tal que, por su intrínseca constitución, se haya excediendo del área de sus sustancias, y no de una manera cualquiera, sino de un modo sumamente preciso, a saber, por hallarse "naturalmente" inmerso en "situaciones" que forzosamente ha de resolverse por decisión'.<sup>248</sup> El poeta no se siente determinado o 'llevado' necesariamente por cualquier tipo de automatismo. En su *queshacer* poético amplía y promueve

su libertad en el más estricto de los sentidos de instauración de realidad: 'Pero, puesto que el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser libremente creados, puestos y donados. Esta libre donación es instauración'.<sup>249</sup> Así especifica Heidegger el quehacer de la poesía: una libertad instauradora en el ser. El poeta-hombre agudiza todas sus facultades y habla de ser en el ente.

Quisiera cerrar este apartado con una integración de lo dicho sobre la belleza, juego, orden, constelación, presentación y creación en el ejercicio mismo de un poema. Escogí el poema 'Tabla y mano',<sup>250</sup> (podría haber sido otro) por ser rico en elementos varios. Vamos a leer el poema todo y a recorrerlo después línea a línea.

"Delante está la mesa.

No pájeros o flores. Cuatro naipes, un vaso.

La mano está en la tabla. Tabla o mano, mezcladas no, confusas -confundidas-.

La mano quieta asoma por un puño gastado;

rugosa, casi vegetal aparece, explora, avanza,

ya está toda visible: ahora se apoya

sobre la tabla hermana.

Un vidrio dealustrado, con un poco rojizo, está a su  
vera.

Este rojo color fue de oro dulce,

campo feliz, los grandes rezumantes..  
 Pájaros inocentes volaban bajo el cielo.  
 Azul, azul, con el verdor de la uva.  
 Y los pámpanos, anchos.

Ahora la tabla, materia solo cuyo origen se oculta,  
 cubierta está por mucha vida que no estuvo en sus  
 ramas.

Fila creciera en un haya graciosa.  
 Cerca las viñas y sus uvas claras,  
 ávidas de este sol que las aprieta.  
 Creció la tabla pura y extendió sus ramajes,  
 y virgen los abrió solo a los cielos.  
 Pero un filo feroz fue la respuesta.  
 Con sangre no, con savia, fue abatida,  
 table que palpitaba allí invisible,  
 bajo la injuria abierta.

Una sierra fue luego su monótono con:  
 las volutas sobrantes.

¿Sobrantes? Carne viva cayendo en rizados de materia ar-  
 diente.

Y allí, emergiendo, nueva, hija que mata con su naci-  
 miento,

la tabla, ese tablero que perdió su origen,  
 y aquí está. Turbia, con solo historia ya de nueva vida,  
 aquí está. Y en ella un vaso, el vaso mil, ni mismo vaso  
 eternamente en ella.

Y debajo su mancha.

Quieta la mano sobre la tabla, ase  
el vaso mil. Despega. Ahora él regresa  
la mano quieta está otra vez. Mano rugosa,  
trabajada, vivida, usada, mano hija y madre  
de manos. Que nació matando  
la mano niña que ella fue, suavísima,  
grosezuala, hecha a tocar el seno que corría  
como una vena azul para unos labios niños.

Mano que asesinó para nacer: nació de aquella,  
y aquí está sin memoria de su origen. Como la tabla,  
hermana

también por eso. Y su materia reúne  
lo que es, y toca y sabe, aunque siga ignorándolo.

Casi ya vegetal, con nudos crudos, abriéndose,  
extendiéndose, madrando en dedos vivos,  
sacando aún savia para echar las uñas.  
Las uñas: allí como una flor final, oh seca  
flor en el cabo de esas ramas  
que ningún viento moverá en la tabla.  
Sí, en la tabla reposa. El vaso, seco  
ya. Y duerme la materia. Es noche. Una  
sola verdad, confusa. Y solidaria."

Se presenta primero una visión de conjunto: una pri-

mera fotografía; exposición fija: están ahí delante todos los elementos formando un conjunto en cuyos componentes se detendrá después la mirada. Es un primer acercamiento global que anuncia ya la voluntad de no desmembración. Tomamos así: mesa, naipes, mano, vaso. 'Delante está la mesa/ no pájaros o flores. Cuatro naipes, un vaso/ la mano está en la tabla'. Es interesante notar el 'delante' introductorio como un 'estar ahí', ante mí, como una realidad que apela mi ver. Que se me presenta enfrente, y en este primer presentarse: la pintura, el cuadro con todas sus partes. También notamos la connotación 'no pájaros o flores', que delimita al ser de la tabla del 'vegetal en proceso' o del 'animal en vuelo', en movimiento. Este primer acercamiento nos presenta un hecho, una percepción en el espacio y en el tiempo presenta (primer nivel). Pero ahora, después de la distinción de elementos: mesa, mano, vaso; el mantenerlos unidos. Son distintos pero hermanados, unidos al por una superposición externa de contacto físico de sus fronteras de sistemas sustantivos a ese nivel de moléculas: el vaso y la mano están 'en' la mesa, pero unidos también en otras sistematicidades no hechas presentes en este momento, pero actividades; sugeridas en el contacto mismo de la materia: 'Tabla o mano, mezcladas no/ confusas -confundidas-'.

Después de este primer acercamiento global en totalidad-distinción-integración, el poeta se detiene en cada uno de sus elementos y empieza a 'abrir tierra', a 'desgarrar el



presente', que implique proceso pasado-future en el orden filogenético del brotar en originariedad. Así, cada uno de los elementos del primer sistema: mano, mesa, vaso, se constelaciona con los elementos propios de su sistema. Primero la mano con su puño, del que aparece rugosa y 'vegetal', que vamos a avanzar dinámicamente abriéndose paso en el entorno, desplegándose. Luego la mano como tacto, como tocar y su aprehender en realidad: como exploración: 'explore, avanza'. Después la mano como aparición, como realidad ahí desvelada ya y sujeto de visión, conformación 'visible' de su totalidad: eidos: 'Ya está toda visible. Por otra parte, y al mismo tiempo de hacer lugar a elementos del sistema 'mano', no se ha perdido la vinculación a otro sistema: el sistema 'mesa' con el cual se constelaciona por elementos como: 'rugosa', 'casi vegetal', pertenecientes a ambos sistemas. El cierre de esta praxis esencialización-imagen-sistema-mano acentúa precisamente en nuevo énfasis vinculatorio mano-mesa a nivel sensible: 'ahora se apoya sobre la tabla hermana', que juega su juego con el anterior: 'la mano está en la tabla'.

De la mano, la mirada se detiene ahora en el vaso y en él explora en sus elementos desgarrando tierra nuevamente: el vaso con vino en su peso y el vino con su 'pasado' en uva, y la uva con su vinculación al sol, al cielo, al campo, a la tierra, al hombre que la plantó, cosechó y exprimió. De la realidad ahí: vaso-vino 'pasamos' a su pasado 'uva': 'Este rojo color fue de oro dulce' y a todos los elementos que se in-

teraccionan en este sistema y así se presenta 'verdad' del vino-vaso.

Tenemos ya mano y vaso-vino; toca el turno a la mosa-  
 tabla y a inquirir en su origen, abrir su mudo presente que  
 canta en expansión de temporalidad: 'materia cuyo origen se  
 oculta', pero no tanto que no pueda irse desvelando. Distin-  
 ción de la tabla, pero en vinculación a la mano (vida) y al  
 vaso-vino (vida): 'cubierta está de mucha vida que no estuvo  
 en sus ramas', y aquí ya: apertura a constelacionalidad ta-  
 bla: árbol, ramas: anterioridad del presente aquí. Otra vez a-  
 parecen vinculaciones de sistemas; ahora es tabla-vaso-vino:  
 cerca del árbol, en despliegue de la tabla, están las 'viñas y  
 sus uvas claras, / Ávidas de ese sol que las aprista'. La ta-  
 bla se nos presenta también, en su proceso de despliegue, como  
 árbol creciente en constelación a elementos: luz, sol, aire,  
 cielo, tierra, 'abriendo sus ramajes a los cielos'; y después,  
 otros momentos de la constelación tabla: la sierra, el corte,  
 la savia; elemento constelacional con mano-carne: 'volutas'  
 que caen en el corte. Se detiene después el poeta en un momen-  
 to del cambio, el paso a distinta modalidad árbol-tabla, don-  
 de el anterior (árbol) da paso, muriendo, a la nueva (tabla)  
 o si se quiere, la que nace (tabla) mata a aquella de quien  
 nace (árbol); proceso de cambio, de transcurrir transformativos:  
 'hija que mata con su nacimiento': el 'tablero' que aquí está.  
 El poeta dice 'con sólo historia ya de nueva vida', pero en el  
 árbol también hay historia, y así: historia toda en conste-

lación. Volvemos a la fotografía inicial y a la vinculación  
 tabla-vaso : 'en ella un vaso, el vaso mil, el mismo vaso/  
 eternamente en ella'. 'Vaso', caso particular de una repetición  
 en el orbe en múltiples tablas y en múltiples veces y 'tiempos'  
 vaso ahí eterno. Nueva pausa de fijación-integración: vino: 'Y  
 debajo su manche'. El empleo del locativo implica la pausa en  
 espacio fijo. Otra vez en el cuadro del principio.

A partir de ahora, de la primera exposición fija, se  
 inicia un corto transcurrir cinemático: vemos a la mano mover-  
 se, tomar el vaso y regresar a su quietud. En este movimiento,  
 la acción repetida 'mil' veces. Al volver a su quietud, en acce-  
 samiento, el ojo se detiene nuevamente en el hecho-mano para  
 inmergirse en ella y en su constelación: mano rugosa; trabajo  
 de tantas horas, que te da determinada conformación; mano ins-  
 trumento, que se usa como hábil herramienta. La mano que es  
 ocurrencia y punto así de proseguir generacional, herencia  
 también de hallazgos y quehaceres; progreso técnico. La mano  
 que en su crecimiento dejó de ser mano más: 'mano que nació  
 matando la mano niño' (constelacionar tabla-árbol). La mano an-  
 terior del bebé cercano a la madre. Mano que sin ser consuen-  
 te, en su materia misma aquí presente, delante, reúne todos es-  
 tos aspectos (elementos) 'es'; reúne lo que 'es': 'Y su ma-  
 teria reúne lo que es' (esencialización: apertura a tercer ni-  
 vel).

El poema, en sus últimas líneas, realiza una inte-  
 gración al hilo mismo de las imágenes (sistemas anagógicos si-

neidéticos ) presentadas, y los elementos de ellas pasan de una a otra imagen 'confundiéndose' (fusión conjunta) sin 'confundirse'. El la mano está la tabla-árbol-vegetal y el vaso-vino-uva, parral, rama, tronco; la mano 'casi vegetal', 'sacando aún savia para echar los uñas' , uñas que serán 'flor final'. En esta integración entramos ya en una conformación más profunda, que estructura de una manera semejante, en orden y teleología, los tres sistemas dentro de un sistema más amplio, y de ahí la interacción-intercambio de elementos en la imagen.

El poema termina en la alusión a esta estructuralidad profunda en un descender callado y quiato. De la primera exposición fija, hemos entrado al devenir de las constelaciones presencializadas y al devenir del todo en acción interrelacionada; vaso-mano-mesa; movimiento de la mano, tomar el vaso y dejarlo al final de consumir el vino: 'El vaso seco ya'. Terminar de una 'toma' en el transcurrir de esa presente ahí; y terminar de constelaciones complejas, dinámicas en su alantarse 'duerme la materia'. Pero ahí está la verdad: 'una sola verdad confusa. Y solidaria'.

## 5. TRANSCENDENCIA .

### 5.1. Realidad.

En anteriores apartados hemos dicho que el poeta se mueve en el campo de lo real. La palabra 'realidad' se ha entendido de diversas maneras, relacionadas con frecuencia con lo objetivo. Aquí entendemos 'realidad' en el sentido del esquema ontoantropológico fundamental, es decir, como lo que es de desde el nivel de pura temporalidad presente, hasta la superación en persistencia, y esto, en distinción e integración. Recordemos aquí la realidad como estímulo y como 'de ayo' en un proceso de separar, autonomizar, (dejar ser) lo real. Así, la 'realidad' estímulo muestra en impresión sentiente, momento sólo de la 'realidad' como sentir inteligente. En este 'de ayo' de lo real, la apertura hace posible avanzar en el conocer de lo real, que es, precisamente, la labor del poeta y de ahí su desvelar: 'La poesía despierta la aparición de lo irreal y del ensueño frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y sin embargo es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser, es la realidad'<sup>25</sup>. 'Nos creemos en casa'; la vida cotidiana con sus relaciones causa-efecto, el mundo inmediatamente palpable, que dan una primera apariencia de ser ahí el lugar donde el hombre habita, mas no es así; al hombre se le pide un esfuerzo para habitar donde debe habitar: el hombre es coterráneo de lo profundo y la poesía construye

en ese habitar. En contraste con esa realidad estimúlica de concreción en espacio y tiempo presente; el quehacer poético parece no tener 'sustento real', cuando de hecho está anclado en la realidad más profunda y todas las facultades humanas están atentas a este quehacer de desentrañar lo profundo, de ahí que se muevan en un alto rango de verdad. 'Pues la imaginación, conviene indicarlo, no es don de la invención, sino de descubrimiento'.<sup>252</sup> Se trata de un quehacer fielmente vinculado a las cosas mismas y a su entramado de verdad: verdad, realidad. Este entramado profundo tiene una estructuración, de la que hemos hablado al referirnos al 'orden' en vinculación a la belleza, y tal estructuración-orden hace posible 'que las cosas sean', es decir: que la realidad esté; de ahí que el ser fiel a esta lógica interna de lo real, hace posible, precisamente el ser más. Y el poeta auténtico se mueve en este entramado: en libertad. 'Vigilar las leyes esenciales es un intento absolutamente imposible. No es un contrasentido, sino un "contra ser", una "contrarrealidad", esto es, una destrucción radical y primaria de la cosa'.<sup>253</sup> Las verdaderas revoluciones en poesía, las verdaderas 'voces nuevas, están, en el fondo, arraigadas en la esencia de las cosas, y aquí su compartir con otros muchos poetas del presente, del pasado y del futuro: '...en poesía, en algún momento, la línea revolucionaria, al de veras genuina, acaba mostrando ser, haber sido, la única tradicional'.<sup>254</sup> dice Don Vicente. En esta 'fidelidad a las

cosas' es precisamente como 'las cosas' se liberan; en la fidelidad a lo real (que incluye la fidelidad a sí mismo), ser verdadero, es cómo se amplía el horizonte; así se remonta lo meramente estímulo, y se asume, en superación, la temporalidad presente y el espacio: 'La poesía era salvadora del tiempo'.<sup>255</sup> La misma corporeidad se potencia y lleva a niveles superiores: estamos en la ascensión de lo real: 'El poeta es el ser que escasea carece de límites corporales'.<sup>256</sup> Y así tocamos realidades que se encuentran en el nivel llamado 'espiritual'; niveles donde la 'dureza', 'duretidad' de lo real es persistir: persistencias: 'La poesía es instauración por la palabra y en la palabra ¿qué es lo que instaure? lo permanente. Pero ¿puede ser instaurado lo permanente? No es ya lo siempre existente! No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra lo corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido: Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente'.<sup>257</sup>

## 5.2. Ser, ser hombre, eticidad.

En la instauración del ser de la realidad es el universo todo el que es más. El ente mundanal que está ahí, es más en la palabra poética. Páginas atrás, hemos llamado a esto 'inauguración de realidad'; aquí la mayor fuerza del quehacer poético que ' nombra' en esencia: 'Este nombrar no

consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial,, nombra con esa denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra.<sup>258</sup> En esta instauración de la realidad, no podemos ver a la poesía como un resultado de lo que se llama cultura, menos aún como superestructura de los procesos productivos o de las fuerzas económicas en interacción; no es, precisamente, la economía lo que soporta la historia y la poesía; el habitar 'poéticamente' del hombre, es decir, 'creativamente', 'creadoramente', en instauración de realidad, es lo que hace avanzar la historia. Desde este punto de vista, la poesía es tan y más necesaria que el alimentarse, es verdadero alimento de instauración de realidad personal y comunitaria: ser más. En el siguiente texto Heidegger enfatiza esta primacía de la poesía: 'La poesía no es un adorno que acompaña a la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acoloramiento y distracción. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera expresión del 'alma de la cultura'.<sup>259</sup> La poesía es Ser en expresión, y aquí el cauce profundo donde el hombre toca fondo, donde el hombre se hermanas: 'La hora muda de Federico era la hora del poeta, hora de soledad, pero de soledad generosa, porque es cuando el poeta siente que es la expresión de todos los hombres.'<sup>260</sup>



La poesía abre campos de posibilidades de ser, desvela sentido donde se instaure realidad. La realidad donde la vida misma, personal y comunitaria, está inmersa; y así cobra su sentido, su 'razón de ser'; se coloca en verdad: verdades. 'Las posibilidades arrancan del sentido que las cosas reales tienen en la vida y se fundan en dicho sentido'.<sup>261</sup> El alumbrar campos de posibilidades de ser, que conlleva un decidirse y hacer en la vida, hace que la poesía tenga un carácter eminentemente ético. Un carácter de 'morada' que hace posible al habitar en el mundo con el actuar de la vida y ahí su carácter moral. 'Si la poesía habla en imágenes, no es porque use un lenguaje figurado, sino porque "hace ver"... el lenguaje poético hace habitar (wohnen) a los mortales en la tierra, bajo el cielo, ante los dioses; presta la protección y el abrigo, el hogar y la gracia para un vivir arraigado dentro de la condición esencialmente itinerante del hombre'.<sup>262</sup> Toda poesía auténtica es una apelación a una modalidad de vida y ahí su carácter moral: 'Cada día está más claro que toda poesía lleve consigo una moral'.<sup>263</sup> Cuando hablamos de eticidad, estamos entercer nivel. La poesía así, se enlaza también con el 'bien'. En las páginas de los apartados anteriores se veía la poesía vinculada con la verdad, la belleza y el ser; se vincula ahora con el bien. La poesía es 'buena', porque apela a ser más al hombre, a acercarse al bien. Heidegger dice del habla 'ser un bien'; con mayor razón en el habla poética-esencializadora: 'Sólo hay mundo

donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío. Sólo donde rige el mundo hay historia. El habla es un bien, en el sentido más original. Esto quiere decir que es bueno para garantizar que el hombre pueda ser histórico. El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre<sup>264</sup>

En el lenguaje hablante se actualiza mundo y se actualiza el hombre, en el desvelar de Ser, que implica re-ligarse a Él, de ahí que Heidegger hable frecuentemente de 'los dioses' en estos momentos de verdad, bondad y verdadero trascender. También el poeta auténtico, no puede sino verse en esta 'gran mano': 'Sí; un intento de comunión con lo absoluto'<sup>265</sup> dice aleixandre. Sólo ahí la existencia del hombre toca firme: 'el ser 'nombrados' los dioses originalmente, y llegar a la palabra la esencia de las cosas, para que por primera vez brillen. Al acontecer esto, la existencia del hombre adquiere una relación firme y se establece en una razón de ser... esencia de la poesía, como instaureción del ser con la palabra'<sup>266</sup> Se completa así el cuadro del ámbito poético: verdad, belleza, bien, ser, Dios.

### 5.3. Conocimiento amoroso.

Varias veces hemos indicado la vinculación íntima entre poesía y comunicación. El fundamento de esta comunica-

ción es el compartir en verdad. La imagen deavoladora-creadora de realidad, muestra el entramado profundo al cual está vinculado el hombre, unas múltiples constelacionalidades donde el hombre destaca en conformación integradora en torno a un sentido. Al reconocernos en vinculación, se hace posible la comunicación: 'La irización por la que la poesía descubre la profunda verdad a alumbrar crea el punto de efusión que hace posible su comunicación humana'.<sup>267</sup> El poeta se encuentra en diálogo continuo con su entorno: pregunta, responde y vuelve a preguntar; su poesía es apelación a los demás, de ahí que el lector tenga que dialogar con la obra. Lo que llamamos 'poema' no es lo escrito en unas cuartillas o lo dicho por unos labios (aunque también es esto) sino esa realidad 'entre' que brota en la comunicación y ahí el compartir existencias: el existirse: 'El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia'.<sup>268</sup> El lector tiene que entrar en diálogo con el poeta y, sucesivamente, interpotenciarse 'la palabra' de ambos, y ahí el aparecer de la verdad y la belleza. Esta comunicación es posible porque se da un 'orden', es decir, una manera de ser, y, en definitiva: ser. 'Y esta comunicación tiene un supuesto, el idóneo corazón múltiple donde puede despertar íntegra una masa de vida participada'.<sup>269</sup> Así, se participa de la vida. El poeta, aún en sus poemas más amargos, es fundamentalmente optimista y mira a posibilidades de ser. Estas posibilidades de ser no se agotan en sí mismo, su actitud dialógica vertebra destino comunitario. El queha-

cer poético, por lo tanto, es uno con el hombre; es solidario del hombre y brucea con él: 'La poesía es una, y más: una con el hombre (tanto que una de las formas de tomar conciencia de un destino común es la poesía)'.<sup>270</sup> Porque el poeta ve este destino posible, porque ve al hombre en posibilidad de ser más en integración de futuro-presente, porque no se conforma con lo meramente dado y factual de ciertos hechos, se que sufre, se angustia, y en ocasiones, habla amargamente (boca amarga). Cuando algo duele es porque ansía estar sano. Dice Aleixandre de su 'encuentro' con García Lorca: '"¿Qué le duele hijo?" parecía preguntarle la luna. "Me duele la tierra, la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, la mía y la de los demás, que son uno conmigo"'.<sup>271</sup>

Comunicación, comunidad, diálogo, verdad. Conocimiento amoroso en preocupación por el otro, así califica Aleixandre a la poesía: conocimiento amoroso: '...ese conocimiento amoroso al que la poesía no se acerca por la vía discursiva, sino por la entrega rápida, sorprendida de los trozos de vida en que viene a encarnarse'.<sup>272</sup>

#### 5.4. Ultimidad.

En los acercamientos a la poesía aleixandrina hemos visto aparecer con frecuencia el tema de la muerte, particularmente en sus dos últimos libros: 'Poemas de la consumación' y 'Diálogos del conocimiento'. El poeta también vive la muerte,

y acercarse a ella de 'saber', así, verdad y morir entran en relación: 'Ignorar es vivir. Saber morirlo'.<sup>273</sup> A estos niveles, ya en las ultimidades, poesía, amor, muerte, verdad, trascienden en immortalidad: '... hambre de immortalidad que en el ansia de muerte lleva consigo el amor...'.<sup>274</sup> Los límites del poeta, se hacen así inabarcables, no sabemos el término; no adivinamos sus fronteras. Este llevar a más lo existente, a sí mismo, a los demás, convalida el papel trascendente del poeta y le seencifica: 'Ningún poeta sabemos bien del todo cuando acaba'.<sup>275</sup> Seencifica también su quehacer la poesía, que se nos presenta en suma como quehacer trascendente. En el prólogo a 'Soledades juntas' de Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre habla de la misteriosa actividad de la poesía como trascendente; la misma cualidad se aplica a la poesía alexandrina: 'Cerrado el libro una impresión señorea sobre todas: la de que entre todos los poetas de hoy acaso sean muy pocos los que hayan conseguido en el mismo excelso grado que él lo que es la suprema consagración de la misteriosa actividad: hacer su poesía trascendente'.<sup>276</sup>

## CONCLUSIONES

Al hilo mismo de la investigación he presentado diversas conclusiones dentro de su contexto y en él se explican. Aquí daré sólo un breve resumen final recapitulador.

### A. La expresión poética alexandrina:

- a. Se arraiga en sentido inteligente de realidad.
- b. Es desveladora de verdad.
- c. Presenta belleza.
- d. Conlleva un carácter ético.
- e. Revista trascendencia.

### B. El meollo del quehacer poético es lenguaje hablante en imagen. La imagen tiene como notas:

- a. Carácter presencializador inmediato directo.
- b. Carácter constelacional - estructural en sistematicidad sustantiva. Carácter anagógico - sineidético.

Y, atendiendo a su posición interdependiente, distinguimos:

- a. Imagen originaria (primigenia).
- b. Imagen propiamente dicha.
- c. Subimágenes.

## NOTAS

- <sup>1</sup>GUILLÉN; Jorge, Lenguaje y poesía, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 13.
- <sup>2</sup>VA, DC, 1350. (En 'encuentro' con D. Luis de Góngora).
- <sup>3</sup>VA, MPM, 34.
- <sup>4</sup>VA, DC, 1573. (En 'Poesía, Moral y Público').
- <sup>5</sup>VA, DC, 1579.
- <sup>6</sup>CF. XZ, IS, 28.
- <sup>7</sup>VA, LE, 127.
- <sup>8</sup>XZ, IS, 36.
- <sup>9</sup>VA, DC, 476.
- <sup>10</sup>VA, DC, 1486. (Prólogo a 'Soledades juntas' de Manuel Altolaguirre).
- <sup>11</sup>VA, LE, 184-5.
- <sup>12</sup>XZ, IS, 50.
- <sup>13</sup>XZ, IS, 54.
- <sup>14</sup>XZ, SE, 417-8.
- <sup>15</sup>VA, DC, 1350. (En 'Nuevos encuentros con D. Luis de Góngora').
- <sup>16</sup>VA, DC, 1573.
- <sup>17</sup>MACHADO; Antonio, Poesías completas, Espasa Calpe, Madrid, p. 217.
- <sup>18</sup>CF. XZ, IS, 69.
- <sup>19</sup>VA, DC, 1449. (En 'A la segunda edición de "Pasión de la tierra"').

- 20 XZ, SE, 516-7.
- 21 VA, OC, 778.
- 22 CP, XZ, IS, 99-113.
- 23 VA, MPM, 8. (Prólogo).
- 24 VA, OC, 1577.
- 25 VA, OC, 1486.
- 26 VA, MPM, 7.
- 27 XZ, SE, 486. (Los subrayados con míos).
- 28 XZ, SE, 504.
- 29 XZ, IS, 203.
- 30 VA, OC, 1322.
- 31 VA, OC, 1621.
- 32 VA, OC, 1463.
- 33 VA, OC, 821-2.
- 34 Charla con el poeta en su casa, (marzo 5, 1977).
- 35 VA, OC, 818.
- 36 VA, OC, 823-4.
- 37 VA, OC, 819.
- 38 Ibidem.
- 39 VA, OC, 826-7.
- 40 DILTHEY, W., Las ciencias del espíritu, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- 41 MMP, FP, 199.
- 42 MMP, FP, 211.
- 43 MMP, FP, 199.
- 44 Ibidem.



- 45mmp, FP, 195.
- 46mmp, FP, 211.
- 47Ibidem.
- 48mmp, LI, 65.
- 49mmp, LI, 68.
- 50mmp, FP, 205.
- 51mmp, FP, 213.
- 52mmp, FP, 206.
- 53mmp, FP, 190.
- 54mmp, FP, 213.
- 55mmp, FP, 198.
- 56mmp, FP, 140.
- 57mmp, FP, 203.
- 58mmp, FP, 213.
- 59Ibidem.
- 60mmp, FP, 201.
- 61mmp, FP, 210.
- 62mmp, FP, 213.
- 63Ibidem.
- 64mmp, FP, 201.
- 65Ibidem.
- 66mmp, FP, 214.
- 67mmp, FP, 205.
- 68mmp, FP, 195.
- 69mmp, FP, 207. CP. también: mmp, LI, 69.
- 70Ibidem.

- 71 MMP, FP, 210.
- 72 MMP, FP, 205.
- 73 MMP, FP, 202.
- 74 MMP, FP, 213.
- 75 MMP, FP, 201-2.
- 76 MMP, FP, 210.
- 77 MMP, FP, 211.
- 78 VA, DC, 297.
- 79 VA, DC, 609-10.
- 80 Ibidem.
- 81 VA, DC, 553.
- 82 VA, DC, 824.
- 83 Cf. TINIANOV; Iuri, El problema de la poética, S XXI, México, 1978<sup>2</sup>, pp. 7-79 y 90-135.
- 84 Cf. BOUSÓN; Carlos, La poesía de Vicente Aleixandre, Gredos, Madrid, 1977<sup>3</sup>, y otras obras del mismo autor: Teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid, 1976<sup>6</sup>.
- 85 BOUSÓN; Carlos, Superalismo poética y simbolización, Gredos, Madrid, 1980, pp. 23 y ss.
- 86 BOUSÓN; Carlos, o.c., p. 31 (seguiré el texto de Bousón en sus páginas siguientes). Cf. también: El irracionalismo poético (El símbolo), Gredos, Madrid, 1977.
- 87 Ibidem.
- 88 Ibidem.
- 89 O. c., pp. 34-5.

- 90 O.C., p.41.
- 91 O.C., p.40.
- 92 VA, OC, 798-9.
- 93 VA, MPM, 13.
- 94 HEIDEGGER; Martin, Brief über den Humanismus, Bern, 1954<sup>2</sup>, p.60.
- 95 HEIDEGGER; Martin, Vorträge und Aufsätze, Necke, Tübingen, 1959, p. 110-111.
- 96 VA, MPM, 9.
- 97 GUILLEN; Jorge, O.C., p. 240.
- 98 ELIOT, The three voices of poetry, Random, New York, 1978 p. 97.
- 99 VA, MPM, 12.
- 100 GUILLEN; Jorge, O.C., p.46.
- 101 VA, OC, 818-9.
- 102 VA, OC, 820.
- 103 VA, OC, 807.
- 104 VA, OC, 830-2.
- 105 VA, OC, 833.
- 106 VA, OC, 828-9.
- 107 VA, OC, 831.
- 108 VA, OC, 812.
- 109 VA, OC, 809.
- 110 VA, OC, 810-1.
- 111 VA, OC, 814-5.
- 112 VA, OC, 816-7.

113VA, OC, 805-6.

114VA, OC, 803-4.

115VA, OC, 834-5.

116 Las citas todas están tomadas del libro: ALFIXANDRE;  
Vicente, Poemas de la conservación, Plaza y Janés, Bar  
celona 1969. Para facilitar la exposición, no pondré  
llamadas, sino el número mismo de la página en el tex  
to, entre paréntesis.

117VA, OC, 1573.

118VA, OC, 727-0.

119VA, OC, 1573.

120VA, OC, 1444.

121VA, OC, 358-9.

122VA, OC, 10.

123VA, OC, 1559.

124 *ibidem*.

125VA, OC, 1581-2.

126VA, OC, 1547.

127VA, OC, 1444.

128VA, OC, 55-6.

129VA, OC, 1330.

130VA, OC, 1568.

131VA, LE, 208.

132 *ibidem*.

133VA, OC, 1372.

134VA, LE, 127.

- 135VA, LE, 187.
- 136VA, LE, 247.
- 137VA, PC, 42-3.
- 138VA, OC, 1450.
- 139VA, OC, 1331.
- 140VA, OC, 1320-1.
- 141VA, OC, 1322.
- 142VA, OC, 1561.
- 143VA, MPM, 307.
- 144VA, OC, 1135.
- 145VA, OC, 386.
- 146VA, OC, 476.
- 147GUILLEN, Jorge, o.c. p. 44.
- 148XZ, SE, 126.
- 149VA, OC, 199.
- 150VA, OC, 137.
- 151VA, OC, 1479.
- 152XZ, SE, 117.
- 153VA, OC, 1449.
- 154CF. MH, H.
- 155MH, OAA, 50-1.
- 156XZ, SE, 118.
- 157MH, IM, 165.
- 158VA, PC, 83.
- 159VA, OC, 1579.
- 160MH, OAA, 48.

- 161<sub>MH</sub>, OAA, 51.  
162<sub>VA</sub>, LE, 36.  
163<sub>MH</sub>, OAA, 52.  
164<sub>MH</sub>, OAA, 59.  
165<sub>MH</sub>, EHD, 42.  
166<sub>MH</sub>, OAA, 59-60.  
167<sub>MH</sub>, OAA, 62-4.  
168<sub>MH</sub>, OAA, 57.  
169<sub>MH</sub>, BH, 60.  
170<sub>VA</sub>, OC, 1444.  
171<sub>VA</sub>, OC, 924.  
172<sub>VA</sub>, OC, 1352.  
173<sub>VA</sub>, OC, 1439.  
174<sub>VA</sub>, OC, 915.  
175<sub>VA</sub>, OC, 1575.  
176<sub>VA</sub>, OC, 1329.  
177<sub>VA</sub>, LE, 169.  
178<sub>VA</sub>, OC, 1640.  
179<sub>VA</sub>, MPM, 9.  
180<sub>VA</sub>, OC, 1621.  
181<sub>VA</sub>, PC, 31.  
182<sub>VA</sub>, OC, 1640.  
183<sub>VA</sub>, OC, 1580.  
184<sub>MH</sub>, HEP, 105.  
185<sub>MH</sub>, HEP, 104-5.  
186<sub>VA</sub>, MPM, 340 (Prólogo a la selección de 'Diálogos del conocimiento').

- 187 VA, DC, 9.
- 188 CF. MH, H y EHD.
- 189 VA, DC, 17.
- 190 VA, DC, 77.
- 191 VA, DC, 29.
- 192 VA, DC, 39.
- 193 VA, DC, 49.
- 194 MARTINEZ TORRON; Diego, "Estructura, Símbolos y Temas en 'Diálogos del conocimiento' de Vicente Aleixandre", Cuadernos Hispánicos, Madrid, 352-4 (1979) 536-55.
- 195 VA, DC, 59.
- 196 VA, DC, 71.
- 197 VA, DC, 81.
- 198 DE VILLENAS; Luis Antonio, Posión de la tierra, Síntesis, Madrid, 1976, pp. 11-90.
- 199 MARTINEZ TORRON; Diego, o.n.a, l.c.
- 200 VA, DC, 91.
- 201 VA, DC, 105.
- 202 VA, DC, 115.
- 203 VA, DC, 125.
- 204 VA, DC, 133.
- 205 VA, DC, 141.
- 206 VA, MPM, 310.
- 207 HEIDEGGER; Martin, Kant und das Problem der Metaphysik, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1951, pp. 182-3.

208<sup>MM</sup>, HEP, 100 y EHD, 35-6. 'Das Dichten erscheint in der bescheidenen Gestalt des Spieles'.

209<sup>XZ</sup>, SE, 515.

210<sup>XZ</sup>, SE, 217.

211<sup>XZ</sup>, SE, 347.

212<sup>VA</sup>, OC, 1449.

213<sup>VA</sup>, MPM, 12-3.

214<sup>MM</sup>, HEP, 111 y EHD, 45. 'In der Dichtung dagegen wird der Mensch gesammelt auf den Grund seines Daseins. Er kommt darin zur Ruhe; freilich nicht zur Scheinruhe der Untätigkeit und Gedankenleere, sondern zu jener unendlichen Ruhe, in der alle Kräfte und Bezüge regsam sind'.

215<sup>MENCHACA</sup>; Arturo, "La nueva física V, el núcleo del futuro; lo que no sabemos", Naturalista, UNAM, México D.F., XI, 5 (1980) 316-9.

216<sup>XZ</sup>, SE, 422.

217<sup>GUILLEN</sup>; Jorge, o.c., p. 13.

218<sup>MM</sup>, OAA, 56-57.

219<sup>VA</sup>, MPM, 8-9.

220<sup>HEIDEGGER</sup>; Martin, ¿qué significa pensar?, Nova, Buenos Aires, 1955, p. 24.

221<sup>MM</sup>, OAA, 76 y H, 49. 'Nur dieses sei angemerkt, daß, wenn das Wesen der Unverborgenheit des Seienden in irgend einer Weise zum Sein selbst gehört (vgl. Sein und Zeit 44), dieses aus seinem Wesen her den Spiel-



raum der Offenheit (die Lichtung des Da) geschehen  
 ist und ihn als solches einbringt, worin jegliches  
 Seiende in seiner Weise aufgeht'.

222<sup>MH</sup>, OAA, 94-6..

223<sup>VA</sup>, LE, 92.

224<sup>VA</sup>, LE, 15.

225<sup>XZ</sup>, SE, 34.

226<sup>MH</sup>, OAA, 34-47.

227<sup>CP</sup>. MARTRE, Jean Paul, El arte como irrealdad .  
 en Estética, FCE, México , 1978.

228<sup>MH</sup>, OAA, 40.

229<sup>MH</sup>, OAA, 52-3..

230<sup>MH</sup>, EHD, 42-8 y HEP, 107-15.

231<sup>MH</sup>, HEP, 101 y EHD, 36.

232<sup>VA</sup>, OC, 1456.

233<sup>VA</sup>, OC, 1460.

234<sup>VA</sup>, LE, 59.

235<sup>VA</sup>, OC, 515.

236<sup>MH</sup>, HEP, 105 y EHD, 39. 'Erst seitdem die "reifende  
 Zeit" aufgerissen ist in Gegenwart, Vergangenheit  
 und Zukunft, besteht die Möglichkeit, sich auf ein  
 Bleibendes zu öffnen'.

237<sup>VA</sup>, OC, 930

238<sup>VA</sup>, MPM, 71.

239<sup>VA</sup>, LE, 163.

240<sup>MH</sup>, HEP, 109.

- 241 VA, OC, 1480.  
 242 VA, OC, 1481.  
 243 VA, OC, 1457. (Autocrítica a 'Historia del corazón').  
 244 MH, CDA, 77.  
 245 VA, PC, 93.  
 246 VA, OC, 1623  
 247 VA, LE, 89.  
 248 XZ, SE, 164.  
 249 MH, HEP, 107 y EHD, 41. 'Weil aber Sein und Wesen der Dinge nie errechnet und aus den Vorhandenen abgeleitet werden können, müssen sie frei geschaffen, gesetzt und geschenkt werden . Solche freie Schenkung ist Stiftung'.  
 250 VA, OC, 852.  
 251 MH, HEP, 111.  
 252 VA, OC, 1573.  
 253 XZ, SE, 34.  
 254 VA, OC, 1444.  
 255 VA, LE, 84.  
 256 VA, LE, 98.  
 257 MH, HEP, 106.  
 258 MH, HEP, 107.  
 259 MH, HEP, 108.  
 260 VA, LE, 99.  
 261 XZ, SE, 109.  
 262 HEIDEGGER ; Martin, "Sprache und Heimat" en Hebbel  
Jahrbuch, (1960) 27-50.

- 263VA, OC, 1370.  
264MH, HEP, 103. (Subrayados mios).  
265VA, OC, 1342.  
266MH, HEP, 107.  
267VA, OC, 1576.  
268MH, HEP, 105 y CHO, 39. 'Das Gespräch und seine  
Einheit trägt unser Dasein'.  
269VA, OC, 1593.  
270VA, OC, 1477.  
271VA, OC, 1209.  
272VA, OC, 1329.  
273VA, PC, 88.  
274VA, OC, 1342.  
275VA, OC, 1342.  
276VA, OC, 1491.

## BIBLIOGRAFIA

Se reseñan exclusivamente los libros y artículos consultados para esta investigación.

## Artículos.

ALVAREZ VILLAR; Alfonso, "El panteísmo en la obra poética de Vicente Aleixandre". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 170(1964)178-84.

AMUSCO; Alejandro, "Lectura de un poema de Aleixandre", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 313(1977)121-8.

AZCOAGA; Enrique, "Los Encuentros", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)394-414.

BERROA; Rei, "Presencia y sentido de la fauna en Aleixandre", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)434-50.

CAMPO; Alberto del, "La función transcendental en la filosofía de Zubiri", Fogolitas, Madrid, 1(1974)141-57.

CARNERO; Guillermo, "'Conocer' y 'saber' en 'Diálogos del conocimiento' de Vicente Aleixandre", Insula, Madrid, Jul+Ag.(1972).

CONDE; Carmen, "Encuentro con Vicente Aleixandre (1940)", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)93-112.

CORREA; Gustavo, "Conciencia poética y clarividencia", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)41-74.

DE VILLENA; Luis, "1944: dos caminos para la lírica española", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)82-98.

DUARTE; Plácido, "Testimonio de presencia", en Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970)107-112.

ELIACURIA; Ignacio, "Biología e inteligencia" Realitas, Madrid, IV(1980)15-75

II  
"El espacio", Realitas, Madrid, I(1974)479-514.

— "La idea de estructura en la filosofía de Zubiri", Realitas, Madrid, I(1974)71-139.

— "Introducción crítica a la antropología filosófica de Zubiri", Realitas, Madrid, II(1976)49-137.

FERRAN; Jaime, "Vicente Aleixandre o el conocimiento total", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)157-66.

GALILEA; Hernán, "Vicente Aleixandre y la poesía", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979) 190-6.

GOMEZ CAFFARENA; José, "'Ser' como interpretación de realidad", Homensaje a Xavier Zubiri, Madrid, I(1970)693, 711.

GOMEZ NOGALES; Salvador, "Problemas metafísicos de la personalidad", Homensaje a Xavier Zubiri, Madrid, I(1970)715-29.

GRANADOS; Vicente, "Olvidar es morir (Análisis de 'El enterrado', Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)415-33.

GULLON; Ricardo, "Fábulas de luz y sombra", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-54(1979) 112-122.

HEIDEGGER; Martin, "Sprache und Heimat", Hebbel Jahrbuch, I(1960)27-50.

JIMENEZ; José, "Aleixandre y sus 'Diálogos del Conocimiento'", Insula, Madrid, 331(1974)2.

LAIN ENTRALGO; Pedro, "Creación, respuesta y responsabilidad", Homensaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970)168-78.

LASZLO; Andras, "Lo humano en Aleixandre", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)213-24.

LOPEZ CARRILLO; Evelyne, "Elites, vanguardias y surrealismo en España durante los años veinte", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979) 75-81.

LOPEZ QUINTAS; Alfonso, "El estilo de pensar del 'Segundo Heidegger', Estudios, Madrid, XXXIII(1977) 21-34.

LUIS; Leopoldo de, "Vicente Aleixandre. Poesía superrealista", Revista de Occidente, 195(1972)107-110.

— "Vicente Aleixandre: 'Poemas de la consumación', Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 231 (1969)28-47.

LLEDO; Emilio, "Lenguaje e interpretación filosófica", Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970) 249-264.

MARTINEZ TORRON; Diego, "Estructuras-símbolos-temas en 'Diálogos del Conocimiento'", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-54(1979)536-55.

MENCHACA; Arturo, "La nueva física y el núcleo del futuro; lo que no sabemos", Naturalista, México,

XI, 5(1980)316-19.

MONTERO MOLINER; Fernando, "Esencia y respectividad según Zubiri", Realitas, Madrid, II(1974)437-55.

OLIVIO; José, "Una aventura hacia el conocimiento" Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979) 33-40.

PARIS; Carlos, "Razón y experiencia en la metodología de los modelos", Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970)461-74.

PERSONNEAUX; Lucir, "Una poesía del suspense", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979) 499-508.

PINILLOS; José Luis, "La psicología fenomenológica", Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970) 475-502.

PINO; Francisco del, "Crítica del verso. El signo métrico", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)556-80.

POCH; Antonio, "Nota para un esquema caracterológico de la realidad perceptual", Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970)502-12

RIAZA; María, "El enfrentamiento de Zubiri con la fenomenología de Husserl", Homenaje a Xavier Zu-



biri, Madrid, II(1970)559-64.

RODRIGUEZ; Israel, "La música o la muerte: la metáfora emocional en las estructuras estéticas de Vicente Aleixandre", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)594-610.

ROF CARBALLU; Juan, "El hombre como encuentro", Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970)585-616.

SIGUAN; Miguel, "La temporalidad del hombre", Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970)617-48.

SANTIAGO; Miguel de, "Reflexiones sobre la hermenéutica del arte", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)171-3.

TIJERAS; Eduardo, "Adolescencia y senectud en Aleixandre", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 352-4(1979)225-31.

VILLAR; Arturo del, "Aleixandre canta por todos", Estafeta literaria, Madrid, 623(1977) 4.

VIVANCO; Luis Felipe, "Raíces temporales de la imaginación", Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970) 729-742.

XIRAU; Ramón, "Los hechos y la cultura", Nivel, México, XII(1963)35-49.

VELA; Mariano, "Logos y diálogos", Homenaje a Xavier Zubiri, Madrid, II(1970)743-74.

ZARDOYA; Concha, "Vicente Aleixandre en 'la plaza pública'", Cuadernos Hispánicos, Madrid, 352-4(1979)470-3.

ZUBIRI; Xavier, "La dimensión histórica del ser humano", Realitas, Madrid, I(1974)11-69.

#### Libros.

ALEXANDRE; Vicente, Diálogos del conocimiento, Plaza y Janés, Barcelona, 1977<sup>3</sup>.

— Los encuentros, Guadarrama, Madrid, 1977<sup>2</sup>.

— Mis poemas mejores, Gredos, Madrid, 1978<sup>5</sup>.

— Obras completas, Aguilar, Madrid, 1968.

— Poemas de la consumación, Plaza y Janés, Barcelona, 1977<sup>4</sup>.

BOUSÓN; Carlos, El irracionalismo poético (El símbolo), Gredos, Madrid, 1977.

— La poesía de Vicente Aleixandre, Gredos, Madrid, 1977<sup>3</sup>.

— El superrealismo poético y simbolización,  
Gredos, Madrid, 1979.

— Teoría de la expresión poética I y II, Gre-  
dos, Madrid, 1976<sup>6</sup>.

CANO; José Luis, Espadas como labios. La destruc-  
ción o el amor (edición crítica), Clásicos Casta-  
glia, Madrid, 1972.

COLOMER; Eusebio, Heidegger: pensament i poesia  
en l'absència de Déu, Montserrat, 1964.

DE VILLENA; Luis Antonio, Estudio, notas y comen-  
tarios a 'Pasión de la tierra', Narcea, Bitácora,  
Madrid, 1976.

FOUCAULT; M., Las palabras y las cosas, S XXI,  
Madrid, 1972.

GALILEA; Hernán, La poesía superrealista de Vi-  
cente Aleixandre, Espejo de palpe, Santiago,  
Chile, 1971.

GRANADOS; Vicente, La poesía de Vicente Alei-  
xandre, Planeta, Málaga, 1977.

GUARDINI; Romano, Über das Wesen des Kunstwerks,  
Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen, 1952. Tra-  
ducido como: La esencia de la obra de arte, Gua-  
darrama, Madrid, 1960.

GUILLEN; Jorge, Lenguaje y poesía, Rev. de Occidente, Madrid, 1962.

HEIDEGGER; Martin, Arte y poesía (traducción de: Der Ursprung des Kunstwerkes y Hölderlin und das Wesen der Dichtung), F=C=E México, 1958.

— Brief über den Humanismus, Bern, 1954<sup>2</sup>.

— Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1971.

— Holzwege, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1957.

— Kant und das Problem der Metaphysik, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1951.

— Ser, verdad y fundamento, (traducción de Wegmarken), Monte Avila, Caracas, 1968<sup>3</sup>.

— Vorträge und Aufsätze, Neske, Tübingen, 1959.

IBÁÑEZ LANGLOIS; Miguel, La creación poética, Rialp, Madrid, 1964.

JASPERS; Karl, Notizen zu Martin Heidegger, R. Piper, München, 1978.

LOSTALE; Javier, Vicente Aleixandre. Antología del mar y la noche, Al-Borak, Madrid, 1971.

LOZANO; Manuel, Ausente tierra de Aleixandre, Ecosa, Sevilla, 1977.

LUIS; Leopoldo de , Sombras del parnaso, (edición crítica), Clásicos Castalia, Madrid, 1976.

— Vicente Aleixandre, Antología poética , (edición crítica), Alianza editorial, Madrid, 1977.

MAC CORMICK; Peter, Heidegger and the language of world, Ottawa, 1976.

MACHADO; Antonio, Poesías Completas, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

MARIERO; Vicente, Guardini, Picasso, Heidegger, Punta europa, Madrid, 1959.

MARTINET; A., El lenguaje desde el punto de vista funcional, Gredos, Madrid, 1971.

MERLEAU-PONTY; Maurice, El lenguaje indirecto y las voces del silencio, N. Visión, Buenos Aires, 1970.

— Phenomenologie de la perception, Gallimard, Paris, 1952. En traducción como: Fenomenología de la percepción, Península, Barcelona, 1975.

MUNDLE; C., A critique of linguistic philosophy,

Clerendon Press, Oxford, 1970.

OLA SAGASTI; Manuel, Introducción a Heidegger,  
Rev. de Occidente, Madrid, 1967.

PUCCINI; Darío, La parola poetica di Vicente  
Aleixandre, Bulzoni, Roma, 1976<sup>2</sup>.

RICHARDSON; William, Heidegger through phenomeno-  
logy to thought, The Hague, 1974.

SANTAYANA; George, El sentido de la belleza,  
Lozada, Buenos Aires, 1969.

SCHILLER; F., Poesía ingenua y poesía sentimental,  
Nova, Buenos Aires, 1903.

SCHWARTZ; Kessel, Vicente Aleixandre, Publishers  
Inc., New York, 1970.

STASSEN; Manfred, Heideggers Philosophie der  
Sprache in Sein und Zeit, Bonn, 1973.

TINIANDOV; Iuri, El problema de la lengua poética,  
S. XXI, Buenos Aires, 1975<sup>2</sup>.

ZUBIRI; Xavier, Inteligencia Sentiente, Alianza,  
Madrid, 1980.

ZUBIRI; Xavier, Sobre la esencia, Sociedad de estu-  
dios y publicaciones, Madrid, 1972<sup>4</sup>.

